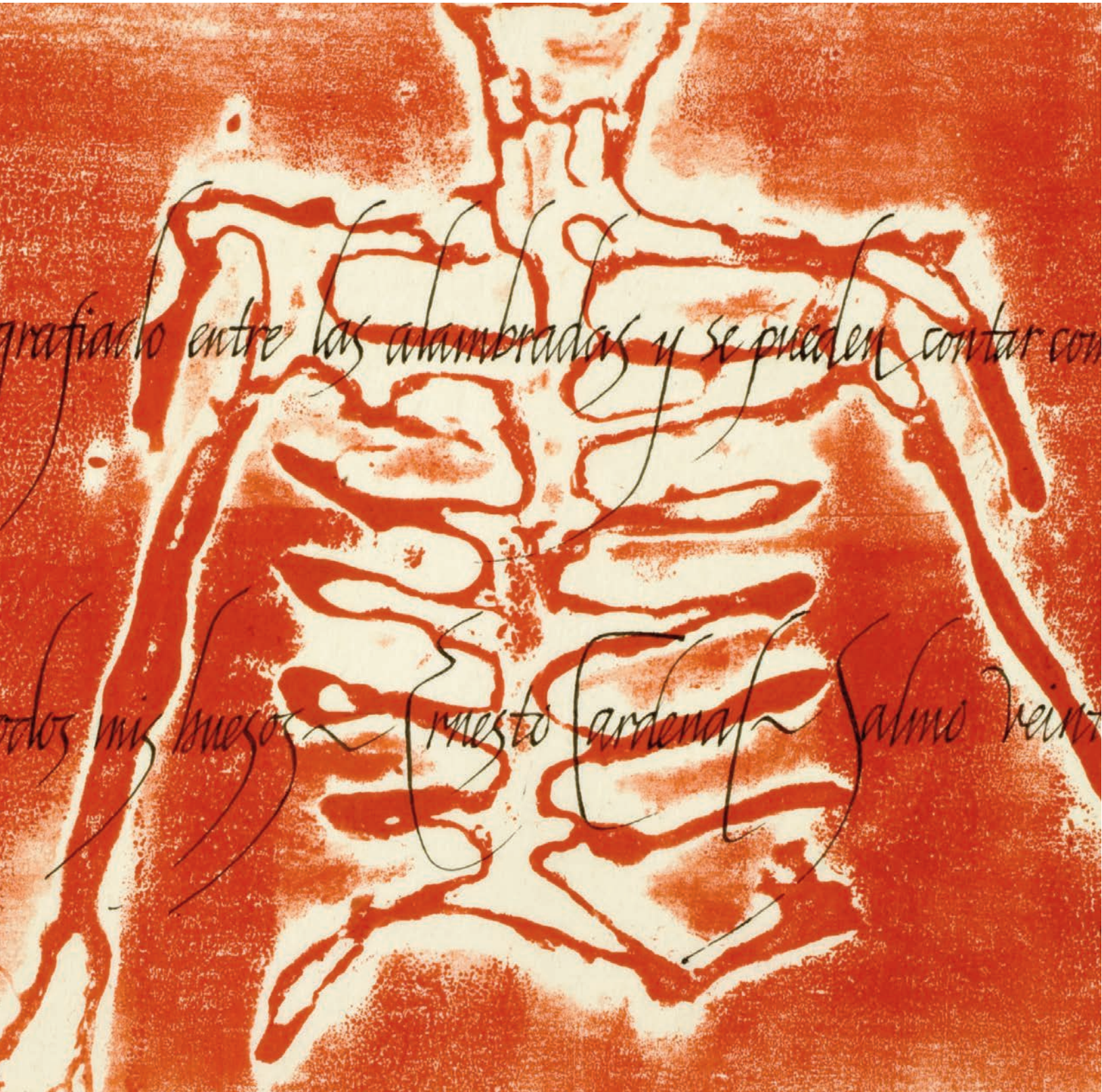




# ICAA Documents Project Working Papers

The Publication Series for *Documents of Latin American and Latino Art*

Number 7 | May 2021



# ICAA Documents Project Working Papers

The Publication Series for *Documents of Latin American and Latino Art*

The *ICAA Documents Project Working Papers* series brings together papers stemming from the Documents of Latin American and Latino Art Project at the Museum of Fine Arts, Houston. It also serves as the official vehicle to assemble and distribute related research by the Center's team of researchers, staff, and affiliates.

**Number 7 Editor:** Liz Donato, ICAA/MFAH with Melina Kervandjian, MFAH

**Design:** Graciela Araujo, MFAH

© 2021 International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston. All rights reserved.

**Front cover (see also p. 40, fig. 12):** Antonio Martorell, *Salmo 21*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm). Collection of El Museo del Barrio, New York

**Back cover (see also p. 14, fig. 6):** José Balmes, *Vietnam herido (Momento nº 6)* [*Wounded Vietnam (Moment number 6)*], 1969. Mixed media on canvas. 180 x 155cm. Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Collection, Universidad de Chile, Santiago

**For more information, please contact:**

The International Center for the Arts of the Americas (ICAA)

The Museum of Fine Arts, Houston  
P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826

Telephone: 713-353-1528

Fax: 713-639-7705

icaa@mfaah.org

## ICAA Documents of Latin American and Latino Art Project

### PROJECT ADMINISTRATION AND STAFF

**Liza de Alba,**

Digital Experience Specialist, ICAA

**Arden Decker, PhD,** Associate Director, ICAA

**Liz Donato, PhD,** Research Specialist, ICAA

**Bruno Favaretto,** Database/Website

Developer, Base7 (2002–2019);

Rizoma (2019–present), São Paulo

**Junior Fernandez,**

Digital Imaging Associate, ICAA

**Melina Kervandjian, PhD,** Publications Editor,

Museum of Fine Arts, Houston

**Luz Muñoz-Rebolledo,** Chief Cataloguer, ICAA

**Héctor Olea, PhD,** Founding Translations and Publications Editor, ICAA

**Mari Carmen Ramírez, PhD,** Founding Director,

ICAA, and Wortham Curator of Latin American

Art, Museum of Fine Arts, Houston

**Gary Tinterow,** The Margaret Alkek Williams

Chair and Director, Museum of Fine Arts,

Houston

**Henk van Assen,** HvADesign, NYC (Henk van

Assen and team), Brand and Website design

**Bonnie van Zoest,** Documents Project

Administrator, ICAA

## CONTENTS

### CONTENIDO

#### 2 INTRODUCTION

#### INTRODUCCIÓN

#### **The Collective and the Intimate: Strategies of Resistance and International Solidarities in late 1960s and early 1970s Art of the Americas**

#### **Lo colectivo y lo íntimo: Estrategias de resistencia y solidaridades internacionales a finales de los sesenta y principios de los setenta en el arte de las Américas**

Liz Donato

#### **6 Boycott Histories: On the Causes and Consequences of Chile's Participation in the Boycott of the 10th Bienal de São Paulo, 1969**

#### **Historias de boicot: Sobre las causas y consecuencias de la participación de Chile en el boicot a la X Bienal de São Paulo, 1969**

Amalia Cross

#### **26 Una fe de justicia social: Liberation through Print and Word in Antonio Martorell's *Salmos***

#### **Una fe de justicia social: Liberación a través de grabado y palabra en *Salmos* de Antonio Martorell**

Sonja Elena Gandert

#### 50 CONTRIBUTORS

#### COLABORADORES

#### 51 COPYRIGHT AND PHOTOGRAPHIC CREDITS

#### DERECHOS DE AUTOR Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

**The Collective and the Intimate: Strategies of Resistance and International Solidarities in late 1960s and early 1970s Art of the Americas**  
Liz Donato

After a nearly two-year hiatus, the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) is pleased to announce the return of the *Working Papers* series, now prominently featured on the Center's redesigned platform. Traditionally a forum for emerging scholarship, *Working Papers* has published the winning essays of the Peter C. Marzio Award for Outstanding Scholarship since the 2012 launch of the Documents of Latin American and Latino Art digital archive. Taking advantage of the new interface, the series will now run two bilingual issues per year: the first issue will continue to focus on emerging scholarship and the Peter C. Marzio Award essays; the second number will solicit papers and special projects that critically engage primary documents and offer reflections on archival practices in Latin American and Latinx art history.

The current issue features essays by the winners of the 2019 Peter C. Marzio competition: first-prize winner, Amalia Cross (PhD Candidate, Pontificia Universidad Católica de Chile) and honorable mention, Sonja Gandert (PhD Candidate, the CUNY Graduate Center). Both essays center on a roughly contemporaneous moment in the late 1960s and early 1970s marked by, on the one hand, political upheaval (the rise of violent, right-wing military regimes backed by the United States government, and the latter's ongoing military presence in Puerto Rico), and emancipatory and revolutionary potential on the other (the democratic election of Marxist President Salvador Allende in 1970, the emergence of civil rights groups like the Young Lords in U.S. cities in 1968). The authors foreground the role of artistic strategies and "affective modes" of resistance to repressive authoritarian regimes and imperialism and in the formation of international solidarities among oppressed peoples.

**Lo colectivo y lo íntimo: Estrategias de resistencia y solidaridades internacionales a finales de los sesenta y principios de los setenta en el arte de las Américas**

Tras una laguna de aproximadamente un par de años, el ICAA (Centro Internacional para las Artes de Las Américas) se complace en anunciar el retorno de su serie *Working Papers*, mostrada ahora con gran despliegue en la recién diseñada plataforma digital del Centro. Tradicionalmente, los *Working Papers* operaron como foro para investigadores emergentes llegando a publicar los ensayos del Premio Peter C. Marzio para Notable Investigación desde 2012, año en que se lanzó a la red el archivo digital sobre Documentos de Arte Latinoamericano y Latino. Al aprovecharse la reciente interfaz, la serie constará de dos números bilingües anuales: el primero seguirá enfocado en investigaciones primarias y los ensayos del propio Premio Peter C. Marzio; el segundo número estará solicitando ponencias o proyectos especiales que se involucren críticamente con fuentes primarias y ofrezcan su reflexión en torno a las prácticas de archivo en la historia del arte, sea latinoamericano o bien latinx.

El presente número publica los ensayos ganadores del concurso Peter C. Marzio correspondientes a 2019: el de Amalia Cross (en proceso de doctorado por la Pontificia Universidad Católica de Chile), quien fue galardonada con el primer premio, así como el de Sonja Gandert (en proceso de doctorado por the CUNY Graduate Center), quien obtuvo la mención honorífica. Ambos ensayos se enfocan en un momento álgido entre finales de los años sesenta y principios de los setenta que se vieron marcados tanto por trastornos políticos (insurgimiento violento de regímenes militares de ultraderecha con apoyo del gobierno de los Estados Unidos y la incesante presencia castrense de éste en Puerto Rico), así como por el potencial revolucionario y emancipador (elección democrática del presidente marxista Salvador Allende en 1970 y el surgimiento de grupos de Derechos Civiles como los Young Lords en 1968, en ciudades de EEUU). Las autoras colocaron en primer plano el papel que desempeñan las estrategias artísticas y "modos afectivos" de resistencia a la represión diseminada por el autoritarismo y el imperialismo, así como la formación de solidaridades a nivel mundial entre los pueblos oprimidos.

Amalia Cross's essay "Boycott Histories: On the Causes and Consequences of Chile's Participation in the Boycott of the 10th Bienal de São Paulo, 1969" takes as its point of departure the exhibition catalogue for an unrealized exhibition, *Chile en la décima Bienal de San Pablo* (Chile's submission to the 10th São Paulo Bienal), to examine an understudied episode in the history of the 1969 Bienal boycott. Cross weaves together archival documents that evidence Chile's under acknowledged yet critical role in this history, not only in its participation of the boycott, but also in the collective, alternative discursive platforms Chilean artists and cultural workers generated as a response to this moment. These include the *Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño*, *Encuentro de plástica Latinoamericana*, and Gordon Matta-Clark's "strategic forums." While existing literature on the boycott tends to center on Brazilian and Latin American artists and critics working abroad, Cross focuses on what has typically been regarded as a "minor" actor, recasting Chile as another epicenter (alongside Cuba) of the emergent "regional socialist cultural perspective" that reverberated throughout Latin America during the Cold War era. She ties the boycott incident to the burgeoning Unidad Popular alliance that supported President Salvador Allende (1970–73) and specifically the role of art schools in the Reforma movement in Chilean universities, which reached its peak the same year as the boycott. Cross's essay suggests that such different forms of coming together were not merely fleeting episodes of possibility but remain viable and indeed necessary alternatives to the neoliberal art world status quo and its proliferation of unsustainable forms.

El ensayo de Amalia Cross, "Historias de boicot: Sobre las causas y consecuencias de la participación de Chile en el boicot a la X Bienal de São Paulo, 1969" toma como punto de partida el catálogo de la exhibición de un evento que no se realizó: *Chile en la décima Bienal de San Pablo*, a través del cual plantea un episodio de escasa repercusión en la historia del boicot de 1969 a la Bienal de São Paulo. La investigadora chilena entretiene documentos de archivo que ponen en evidencia el rol crítico que tuvo Chile en esta historia, no solo por su participación en el boicot, sino incluso por plataformas discursivas (a niveles colectivo y alternativo) que artistas y gente de la cultura chilena montaron en respuesta a dicho momento. En eso se incluyen las *Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño*, *Encuentro de plástica Latinoamericana* y los "foros estratégicos" de Gordon Matta-Clark. Mientras hubo publicaciones respecto al boicot tienden a centrarse en los artistas y críticos brasileños y los latinoamericanos en el extranjero, el ensayo de Cross se enfoca en lo que se mira, por lo general, como un "actor menor" haciendo que Chile se convierta en epicentro (junto con Cuba) de una plena "perspectiva cultural socialista de la región". Todo ello reverbera a lo largo del continente latinoamericano durante el período de la Guerra Fría. La autora vincula el incidente del boicot tanto con la floreciente alianza de la Unidad Popular, que estructuró el gobierno del Presidente Salvador Allende (1970–73), como, de modo específico, con el papel que tuvieron las escuelas de arte en Chile en el Movimiento de Reforma Universitaria, en auge ese mismo año del boicot. El ensayo de Amalia Cross postula que tales formas diversas de confluencia no fueron solo episodios fugaces de posibilidad, al contrario, continúan siendo alternativas necesarias, e inclusive viables, ante el *statu quo* que implanta el neoliberalismo en el mundo del arte con su proliferación de formas insustentables.

A more private, intimate form of resistance is examined in Sonja Gandert's essay "Una fe de justicia social: Liberation through Print and Word in Antonio Martorell's *Salmos*." Gandert undertakes a close formal reading of the Puerto Rican artist's 1971 "graphic-literary portfolio" *Salmos* (Psalms) based on the Nicaraguan poet-priest Ernesto Cardenal's poetry compilation-psalter of the same name. While acknowledging Martorell's explicit repudiation of organized religion, Gandert nonetheless maintains that the distinctive materiality of the print series and its synthesis of image and text elicit an affective response in both artist and viewer that is not unlike the introspection, discipline, and ritualism of Catholicism, which informed the artist's upbringing. However, Gandert specifically reads these prints through the lens of the social justice-oriented, consciousness-raising movement practiced by the Nicaraguan priest—Liberation Theology—which she considers an apt framework for Martorell's revolutionary conception of art and culture. She further situates Martorell's production of the portfolio in light of historical events, both personal and collective, that "poignantly throw into relief Martorell's status as a neocolonial subject." The production and reception of the *Salmos*, Gandert argues, facilitate a personal yet intensely political mode of embodied resistance to hegemonic institutions and colonial violence.

Ernesto Cardenal passed away on March 1, 2020, shortly before the formal announcement of the 2019 Marzio Award winners. Gandert amended her essay to include Martorell's homage to the late Cardenal as well as comment on an early epistolary exchange about the *Salmos* that shaped subsequent printings of the portfolio, suggesting that their artistic and revolutionary kinship was sustained via the intimacy of the written word. The "transnational bond" Gandert identifies between Martorell and Cardenal resonates with the international, leftist forms of solidarity forged among the Chilean and Latin American artists participating in the 1969 boycott of the São Paulo Biennial and the alternative forums that emerged as a result of their activism. Both Gandert and Cross compellingly insist on the ways in which these archives of collective and intimate resistance urgently require interpretation and activation for our present moment.

Una manera más privada, tal vez íntima, de resistencia es la que indaga el ensayo de Sonja Gandert: "Una fe de justicia social: Liberación a través de grabado y palabra en *Salmos* de Antonio Martorell". La autora se empeña en una lectura, aunque formal, muy íntima al "portafolio literario-gráfico" *Salmos* hecho en 1971 por el artista puertorriqueño; el cual, a su vez, se basa en la homónima antología poética del sacerdote y activista nicaragüense Ernesto Cardenal. No obstante que toma en consideración el repudio con el cual Martorell se evade de modo explícito de la religión institucionalizada, la autora sostiene que la materialidad que distingue la serie de grabados, así como su síntesis de imagen y texto, provocan una respuesta de cuño "afectivo", tanto en el artista como en el observador; la cual no se diferencia en nada de la introspección, disciplina y ritualismo de la doctrina católica, elementos que influyeron en la crianza del artista. Pese a ello, Sonja Gandert lee estos grabados de manera específica y por medio del lente de una orientación de justicia social aunada a la forja de conciencia practicada por la Teología de la Liberación, una vertiente actualizada del catolicismo a la cual se liga el sacerdote y poeta nicaragüense. Ella los conjuga a modo de marco interpretativo para el concepto revolucionario de arte y cultura de Martorell. A seguir, Gandert sitúa la producción artística del portafolio a la luz de sucesos históricos (personales y colectivos) que "de manera conmovedora ponen en relieve el estatuto de Martorell en cuanto sujeto neocolonial". Según argumenta la autora, la producción y recepción de los *Salmos* propicia una manera muy personal, aunque de intensidad política, de resistencia encarnada ante las instituciones hegemónicas y la violencia colonialista.

Ernesto Cardenal falleció el primero de marzo de 2020, poco antes del anuncio oficial de los ganadores del Premio Marzio de 2019. Gandert reajustó su ensayo para incluir el tributo de Martorell a Cardenal, así como un comentario epistolar de los intercambios iniciales que hubo entre ellos sobre los *Salmos* los cuales configuran grabados posteriores del portafolio; con ello sugiere que su parentesco, tanto artístico como revolucionario, se sostuvo a través de la intimidad de la palabra escrita. El "nexo transnacional" entre Martorell y Cardenal identificado por la autora resuena como eco incuestionable de formas solidarias de la izquierda internacional entre Chile y los artistas latinoamericanos participantes del boicot a la Bienal de São Paulo de 1969, así como de foros alternativos que se dieron a resultados de dicho activismo. Ambas, Cross y Gandert, enfatizan de modo irresistible los modos en que tales archivos de resistencia colectiva e íntima piden una interpretación urgente que active nuestro momento actual.

Opposite:  
Detail of fig. 9, p. 19

cuadernos de  
**ARTE  
LATINO  
AMERICANO**  
editorial andrés bello

## DOS ENCUENTROS:

1. DE ARTISTAS DEL CONO SUR  
Santiago, Chile, 197
2. DE PLASTICA LATINOAMERICANA  
La Habana, Cuba, 197

## Boycott Histories

### On the Causes and Consequences of Chile's Participation in the Boycott of the 10th Bienal de São Paulo, 1969<sup>1</sup>

Amalia Cross

*Social Commitment: It is quite common for the individuality of a Latin American artist to be denied or required to represent some aspect of the region. This happens both with regard to foreign expectations and local demands, to which he/she might be aligned in a 'South-American sensibility' (Chantal Pontbriand). Living amidst a hard social reality, and yet in a less individualistic society, Latin American artists in general never believed in the absolute autonomy of art.*<sup>2</sup>

—Paulo Herkenhoff

#### BIENNIALS AS PRODUCERS OF ART HISTORY

Biennials are of great interest to art history because—among other things—they provide the inspiration for stories that encourage viewers to reflect on the relationship between art and politics, art institutions, and cultural hegemony. Seen from this perspective, the Bienal de São Paulo (BSP), which is the second-longest-running biennial in the world and the oldest in Latin America, is of vital importance and has had a potent influence on the historiography of art.<sup>3</sup> Its internal mechanics made it a permanent fixture, an uninterrupted narrative that, while recording evolving art trends in each successive edition, also documented the social and historical backdrops against which it took place. Biennials—and other similar exhibitions—have helped to shape art's development, reception, and impact on society. They are complex systems driven by mechanisms and agents—organizers, viewers, curators, artists, and key works of art—that make them more than just an event. Art historian Isobel Whitelegg argues that the São Paulo Biennial (BSP) is an institution with a history of its own that also produces history: “it is not simply a question of the BSP having accumulated more history than most; it has also been a consistent subject for the production of history.”<sup>4</sup>

Following France, Chile was the second country to accept the invitation to participate in the first São Paulo Biennial in 1951 and, until 1969, was officially represented at every subsequent edition via different state institutions affiliated with the Universidad de Chile.<sup>5</sup> For eighteen years Chilean commissioners and delegates presented—more or less deliberately—a visual history of Chilean art—a history that could easily be extrapolated onto the written page from the works and texts that appeared in exhibition catalogues. However, rather than focusing on the continuity of Chile's participation, this essay explores the interruption of the narrative prompted by the first international boycott of the biennial's tenth edition, in 1969, organized by artists and art critics from all over the world in protest against Brazil's military dictatorship. Examining this interruption will cast light on certain detours and other histories—of the biennial and the political situation at the time—with regard to certain fundamental questions, namely: To what extent can we dispense with biennials, and what other kinds of gathering and exchange have been possible?<sup>6</sup>

## Historias de boicot

### Sobre las causas y consecuencias de la participación de Chile en el boicot a la X Bienal de São Paulo, 1969<sup>1</sup>

*Compromiso social: Es bastante común para el artista latinoamericano en sí propio el que se le niegue o se le pida representar algunos aspectos de la región. Sucede tanto respecto a expectativas en el extranjero como a pedidos locales a los que él/ella puede alinearse valiéndose de cierta “sensibilidad sudamericana” (Chantal Pontbriand). Al vivir en el meollo de una realidad social difícil, incluso en una sociedad donde la individualidad cuenta menos, los artistas latinoamericanos, en general, jamás creyeron en la absoluta autonomía del arte.*<sup>2</sup>

—Paulo Herkenhoff

#### LA BIENAL COMO PRODUCTORA DE HISTORIAS DEL ARTE

Para la historia del arte las bienales constituyen un gran interés, porque —entre otras cosas—promueven la elaboración de relatos que permiten reflexionar sobre las relaciones entre el arte y la política, las instituciones artísticas y la hegemonía cultural. En este sentido, la Bienal de São Paulo (BSP), al ser la segunda más longeva en el mundo y la primera en Latinoamérica, posee una innegable importancia y ha sido un factor gravitante en la historiografía del arte.<sup>3</sup> Por su mecánica interna, la bienal se impone como una forma continua en el tiempo, una narración ininterrumpida de versiones que da cuenta, no solo de las tendencias artísticas, sino también de los procesos sociales y los contextos históricos en los que se enmarca. De esta manera, las bienales, y otras exposiciones similares pero con distinta periodicidad, son acontecimientos que han determinado el desarrollo mismo del arte, su recepción e impacto en la sociedad. Se trata de un sistema complejo compuesto por engranajes y agentes—organizadores, espectadores, curadores, artistas y piezas claves—que convierten a la bienal en algo más que un evento. Para la historiadora del arte Isobel Whitelegg, la Bienal de São Paulo es una institución que posee y produce historias, y advierte que “no se trata solo de un asunto en el cual el BSP haya acumulado más historia que la mayoría, sino también de que ésta ha sido un tema coherente para la producción de historia”<sup>4</sup>.

En esa historia, Chile fue el segundo país, después de Francia, en responder a la invitación de formar parte de la primera Bienal de São Paulo en 1951 y, hasta 1969, participó en todas sus versiones de manera oficial a través de diferentes instituciones estatales que dependían de la Universidad de Chile.<sup>5</sup> Durante 18 años, los comisarios y delegados chilenos fueron ensayando—de manera más o menos consciente—una historia del arte nacional; una historia que bien podría escribirse a partir de las obras y textos que figuran impresos en los catálogos de la Bienal. Sin embargo, en este ensayo, no abordaremos la participación de Chile desde la continuidad, sino—por el contrario— desde la interrupción del relato, centrándonos en el corte que significó el primer boicot internacional a su décima versión en 1969, organizado por artistas y críticos de arte de todo

The boycott of the 1969 biennial sparked a crisis that led to a questioning of the justification for the event in general. It was the first in a series of boycotts that heralded the biennial's decline or, at least, a change in how it was approached: a moment when its history took a different course.<sup>7</sup> As described by the art historian Claudia Calirman: “The international boycott, therefore, represented far more than a canceled exhibition: it was a stunning blow to the exhibition's influence as the catalyst for the latest developments in the visual arts in Latin America.”<sup>8</sup>

In order to gauge the boycott's importance, I propose studying the causes and consequences of Chile's decision to join the action, since Chile was one of the many countries that answered the international call, although, being a “minor” (but no less important) country, its absence was not quite as noticeable. Chile's exhibit would have occupied only 250 of the 25,000 square meters in the Parque Ibirapuera pavilion designed by the architect Oscar Niemeyer. This fact—overlooked by other accounts on the subject—allows one to take a different approach to the history of the biennial and its influence on the development of art.<sup>9</sup> The boycott underscored the artists' need to express themselves politically. From that moment on, this strategy of opposition gained traction in the realm of Latin American art, coinciding with the emergence of a regional socialist cultural perspective that influenced the history of the biennial as the impact of these new ideas were expressed over time. The boycott continued to affect the biennial until 1979, when some countries decided to participate again after the Brazilian government committed to pardoning political prisoners and adopted a new approach.<sup>10</sup>

By placing group action above the art object and its institutional validation, artists expressed their political commitment to the struggle for human rights. The boycott, in fact, allowed them to think critically about their role in society—beyond the pavilion and the art system—and to create other kinds of exhibition circuits that were undoubtedly more rooted in the social realities of Latin American societies. New cultural action models and strategies laid the groundwork for the development of a committed artistic praxis that contributed to the importance of Chile's role in recording the history of conflicts with art institutions.



el mundo como protesta contra la dictadura militar en Brasil. Un corte que nos permitirá considerar algunos desvíos y otras historias —en torno a la bienal y el contexto político de entonces— bajo la pregunta preliminar de hasta qué punto podemos prescindir de las bienales y qué otras formas de encuentro e intercambio han sido posibles<sup>6</sup>.

El boicot significó un momento de crisis que propició el cuestionamiento de la bienal y fue el primero de una serie de otros boicots que marcarían su declive, un cambio en su concepción o un giro en su historia<sup>7</sup>, ya que, en palabras de la historiadora del arte Claudia Calirman, “Por lo tanto, el boicot internacional representó algo más allá de una exhibición cancelada: implicó un golpe contundente a la influencia de la muestra como catalizadora de los últimos desarrollos en las artes visuales de América Latina”<sup>8</sup>.

Con el propósito de dimensionar la importancia del boicot, proponemos estudiar las causas y consecuencias de la participación de Chile en esta acción, porque Chile fue uno de los tantos países que se sumaron al llamado internacional, con la particularidad de que al ser un país “menor” su ausencia fue menos visible. Chile ocuparía tan solo 250 de los 25,000 metros cuadrados del pabellón, ubicado en el Parque Ibirapuera y diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer. Este hecho, que ha pasado desapercibido en las historias que se han escrito al respecto, nos entrega nuevos antecedentes para abordar la historia de la bienal y su influencia en el desarrollo del arte desde otro ángulo<sup>9</sup>. En este sentido, la necesidad de los artistas por expresarse políticamente se puso de manifiesto. Y el boicot, a partir de entonces, se instaló en el contexto artístico latinoamericano en directa relación con el surgimiento de un polo cultural socialista en la región. Un hecho que incidió en la historia de la bienal proyectando sus efectos en el tiempo, ya que el boicot continuó hasta 1979, cuando algunos países decidieron volver a participar una vez que el Gobierno de Brasil garantizó el indulto a los presos políticos y comenzó a vivirse una rearticulación de la política.<sup>10</sup>

De esta manera, colocando a la acción colectiva por sobre el objeto de arte y su validación institucional, los artistas definieron su compromiso político en la lucha por los derechos humanos y lo hicieron en directa oposición a la bienal. En efecto, el boicot permitió pensar críticamente el rol de los artistas en la sociedad —fuera del pabellón y del sistema de arte impuesto— generando así otras formas y circuitos de exhibición: nuevos modelos y estrategias culturales de acción que cimentaron el desarrollo de una praxis artística comprometida, a partir de la cual Chile cobra una mayor relevancia en el ejercicio de historiar los conflictos que han existido con las instituciones artísticas.

Fig. 1. Photograph of the facade of the 10th Bienal de São Paulo, 1969. Wanda Svevo Historic Archives, São Paulo  
Fig. 1. Fotografia Fachada X Bienal de São Paulo, 1969. Documento Archivo histórico Wanda Svevo, São Paulo

### BOYCOTTING A BIENNIAL IS A POLITICAL ACT

The Brazilian military dictatorship began with a coup d'état in 1964 and ended in 1985 when democratic elections were restored. The most violent and repressive times in that twenty-year period were experienced during the administrations of Artur da Costa (1967–69) and Emilio Garrastazú (1969–74), both of which subjected the country to the sort of censorship and persecution by the police that prompted the events of 1968 which, in turn, inspired the international boycott of the 10th Bienal de São Paulo.

A string of unfortunate events contributed to the political climate that encouraged a boycott as a necessary response to the government's arbitrary actions and the censorship imposed by the Ministerio de Relaciones Exteriores (Ministry of Foreign Affairs). In 1968 the government censored works by Brazilian artists that had been selected for the Paris Biennial and were on display at the Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. A few months later, the authorities once again intervened to confiscate and destroy works of art that were being shown at the Salvador Bienal in Bahia. In both cases, the targeted works openly challenged the government's position that art should be void of politics and ideology.<sup>11</sup> Repressive measures of this kind were imposed by the military government in late 1968 by means of a decree that curtailed citizens' freedom in terms of their political activities and cultural expressions.<sup>12</sup>

In Brazil the boycott was led by the art critic Mário Pedrosa, a key figure in cultural circles who had an extensive network of international contacts and whose point of view echoed his first appeal, in June 1969, to a group of artists and intellectuals living Paris, with the message: "Non a la biennale de São Paulo" ([Say] no to the São Paulo Biennial).<sup>13</sup> That same year, Pedrosa, who was president of the Asociación Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), published an article endorsing freedom of expression and repudiating the Brazilian government's repressive actions. Using the pseudonym Luis Rodolpho, he wrote: "The ABCA has decided to join the fight against censorship in support of artistic freedom and the free exercise of art criticism."<sup>14</sup> His words inspired the pivotal call to abstain from official art events, which went out on July 10 while preparations were being made for the opening of the BSP in September. The biennial was, of course, the major official event. It was a private foundation, created and directed by Francisco Matarazzo, a businessman, who started it with help from the authoritarian regime, forging a bond between the biennial and the military government. On the subject of the government's involvement in the biennial, a journalist at the time wrote that the event was funded with public money and that government officials played a major role in its organization. This showed that "the biennial had become a political event in the broadest sense of the word; in other words, in the field of international relations."<sup>15</sup>

### BOICOTEAR UNA BIENAL ES UN ACTO POLÍTICO

La dictadura militar en Brasil se inició con el golpe de estado de 1964 y terminó en 1985 con la restitución de las elecciones democráticas. En esos 20 años los períodos más violentos y represivos corresponden a los gobiernos de Artur da Costa (1967-1969) y Emilio Garrastazú (1969-1974). En sus mandatos se produjeron episodios de censura y persecución política que provocaron los sucesos ocurridos alrededor del año de 1968 que, a su vez, detonaron el boicot internacional a la décima versión de la Bienal de São Paulo.

Se trató de una seguidilla de eventos desafortunados que fueron cimentando la atmósfera política que determinó al boicot como una respuesta necesaria ante las medidas arbitrarias del gobierno y los actos de censura realizados, específicamente, por el Ministerio de Relaciones Exteriores. En 1968 el gobierno intervino censurando las obras de los artistas brasileños seleccionados para la Bienal de París que eran expuestas en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Y, pocos meses después, replicaron este tipo de conducta al confiscar y destruir obras de arte expuestas en la Bienal de Salvador en Bahía. En ambos casos eran obras que se oponían a la idea de las autoridades de que el arte debía ser despolitizado o sin ideología.<sup>11</sup> Estas prácticas y medidas represivas fueron impuestas por el gobierno militar a finales de 1968, por medio de un decreto que restringía la libertad de los ciudadanos tanto en las actividades políticas como en las manifestaciones culturales.<sup>12</sup>

En Brasil el boicot fue liderado por el crítico de arte Mário Pedrosa, una figura clave en la escena cultural, que contaba con una importante red de contactos en el exterior y cuya posición hacía eco del primer llamado que convocó, en junio de 1969, a un grupo de artistas e intelectuales residentes en París, bajo la proclama "Non a la biennale de São Paulo"<sup>13</sup>. En 1969 Pedrosa, como presidente de la Asociación Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), publicó bajo el seudónimo de Luis Rodolpho un texto en defensa de la libertad de expresión y en contra de las conductas represivas del gobierno brasileño. En este documento se señala que "el ABCA ha determinado participar en la lucha contra la censura, apoyando, en cambio, la libertad de creación artística y la defensa del libre ejercicio de la crítica de arte"<sup>14</sup>. Esta declaración se tradujo en una resolución concreta y en un llamado a abstenerse de participar en eventos artísticos de carácter oficial. El llamado fue realizado el 10 de julio y coincidió con los meses de preparación previos a la inauguración de la BSP programada para septiembre de 1969. La Bienal era, precisamente, la mayor instancia cultural de carácter oficial. Una fundación privada creada y dirigida por el empresario Francisco Matarazzo pero que contó directamente con la ayuda del régimen autoritario para su realización, estableciendo un vínculo de colaboración entre la Bienal y el gobierno militar. Sobre la implicación del gobierno en la Bienal, un periodista de la época destacó su financiamiento con dineros públicos y una mayor participación de las autoridades del gobierno en su organización. Esto demostraba que: "la Bienal se convierte en un hecho político, en el sentido más amplio de la palabra, o sea, el de las relaciones internacionales".<sup>15</sup>

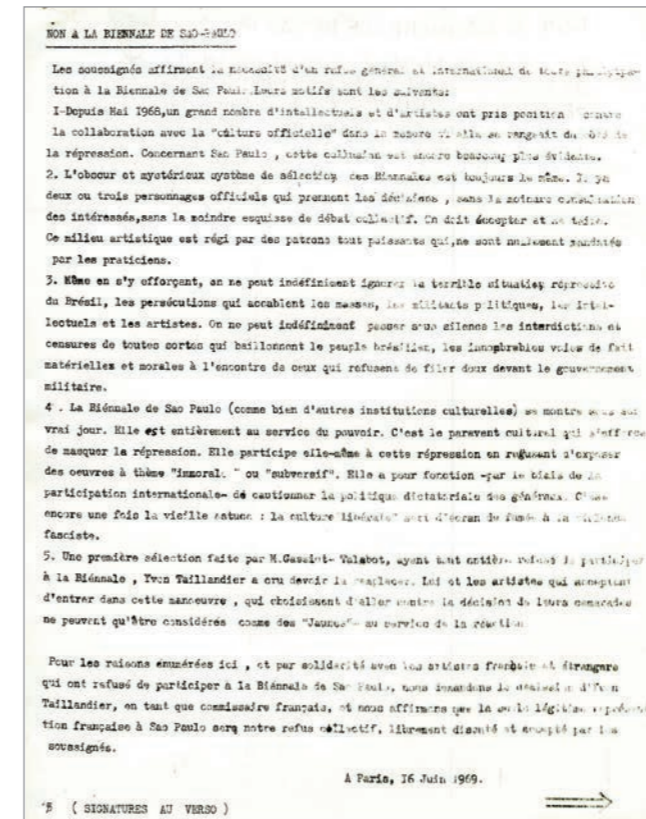
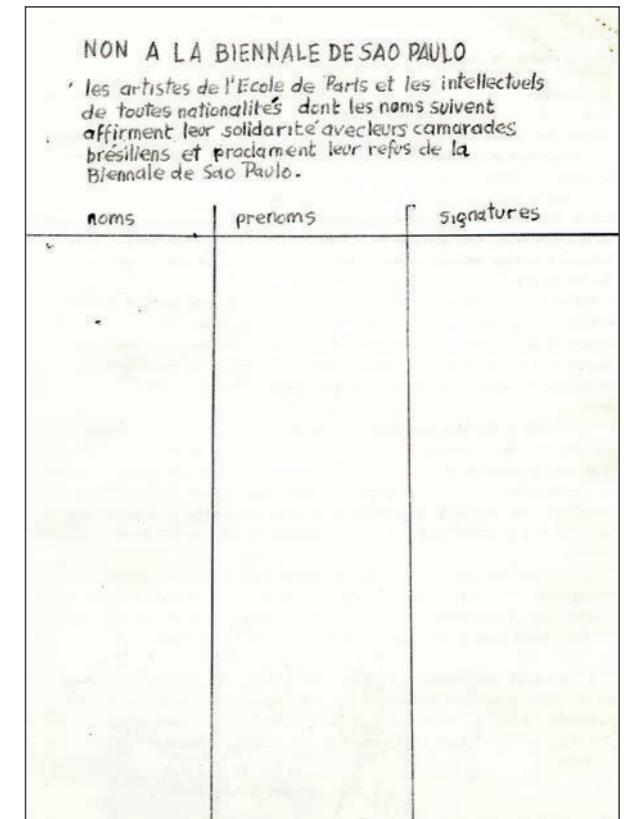


Fig. 2. "Non a la Biennale de São Paulo," 1969. ICAA Record ID: 774569  
Fig. 2. "Non a la Biennale de São Paulo," 1969. Registro ICAA: 774569

The Brazilian government was eager to exercise control over the biennial, its scope of influence, and its impact at an international level by providing funding and taking an active part in its organization. For the artists this meant that the event became a strategic target that had to be destabilized and sabotaged. The boycott was therefore an effective form of non-violent protest and a public condemnation made visible by the absence of those who rallied together and refused to participate.<sup>16</sup> A boycott's effectiveness in part derives from its historical origins and motivations: the boycott was conceived as a particular type of protest designed to affect an institution at a moral and economic level by rallying people to refuse to attend its events or buy its products.<sup>17</sup> In the field of art, the boycott also dovetails with critiques of the biennial's involvement in a capitalist production system consisting of the art market and the consumption of culture.<sup>18</sup>

With regard to the last point relating to the power of the capitalist force and its cultural and political implications, we must keep in mind the support the United States provided to the Brazilian military dictatorship for the purpose of overthrowing a democratically elected government that, prior to the coup d'état, was working to implement a series of social policies that threatened the interests of the upper classes and the business community.<sup>19</sup> The heavy-handed intervention by the U.S. was clearly reflected in a variety of documents that endorsed the boycott of the BSP, in particular a drawing of a hand swathed in the United States flag violently taking hold of South America, manipulating countries' destinies, propping up dictatorships, imposing the U.S. economic system, and spreading terror and death throughout the region.<sup>20</sup>



A través de los recursos económicos asignados y por medio de una intervención activa en su realización, el gobierno de Brasil evidenciaba su interés por controlar la bienal, sus alcances y significación a nivel internacional. Esto provocó que, para los artistas, la bienal se volviera un blanco estratégico por desestabilizar, saboteando su realización. De este modo, el boicot era una forma efectiva de protesta no violenta y un acto de denuncia que se hacía visible en la ausencia a través del rechazo colectivo y la abstención organizada de participar.<sup>16</sup> La efectividad del boicot proviene de su origen histórico, concebido como un tipo específico de protesta que se propone afectar a una institución evitando asistir a ella o dejando de consumir sus productos.<sup>17</sup> Llevado al terreno del arte, esto coincide con las críticas a la bienal como parte del sistema de producción capitalista del mercado del arte y el consumo cultural.<sup>18</sup>

Sobre este último punto, debemos tener en cuenta el apoyo que brindó EEUU a la dictadura militar en Brasil, para la sedición de un gobierno democrático que buscaba, antes del golpe, implementar una serie de políticas sociales que atentaban contra los intereses de las clases altas y los empresarios.<sup>19</sup> El fuerte intervencionismo de EEUU quedó plasmado en el dossier de documentos a favor del boicot a la BSP, especialmente en un dibujo donde una mano investida con la bandera de Estados Unidos se apodera violentamente de América del Sur; manipulando el destino de los países, apoyando a las dictaduras, imponiendo su sistema económico, provocando terror y muerte en todo el territorio.<sup>20</sup>

As a political action strategy, the boycott achieved its goals by hindering the normal staging of the biennial, attracting the public's attention, and tarnishing the institution's image. Pedrosa's call succeeded thanks to the support of Brazilian artists who, though invited to the biennial, declined to participate. Also, at an international level, the boycott was widely endorsed by hundreds of well-known artists, critics, and intellectuals of various nationalities who pressured their countries to cancel their submissions, pointing out that their refusal to take part meant there would be nothing to hang or install, no works to fill the pavilion. Among those who chose not to attend were the most influential countries in the world: France, the United States, and Soviet bloc countries such as the USSR and Cuba.<sup>21</sup> These significant absences caused serious problems for the organization that now had to fill the hundreds of square meters of exhibition space, which had been set aside for those countries. In some cases, such as Venezuela and Yugoslavia, submitted works were already being installed when the respective governments decided to withdraw,<sup>22</sup> leaving the organizers no time to find alternatives to fill the empty space according to the original design. The Mexican muralist David Alfaro Siqueiros, for example, had planned to take over an entire gallery with an installation that would require 200 square meters.<sup>23</sup> Another no-show was the exhibition *Arte y tecnología* (Art and Technology), which had been created specifically for the BSP by the French critic Pierre Restany and a group of international artists, many of whom were Latin Americans, including Julio Le Parc, Marta Minujín, and Gyula Kosice, among others.



El boicot, como estrategia política de acción, cumplió con los objetivos de obstaculizar el desarrollo normal de la biennial, llamar la atención pública y denostar la imagen de la institución. El éxito del llamado de Pedrosa se concretó en una importante adhesión de artistas brasileños invitados a la Biennial que decidieron no participar y, a nivel internacional, el boicot contó con un amplio apoyo de cientos de reconocidos artistas, críticos e intelectuales de diversas nacionalidades que presionaron para que sus países tomaran la decisión de cancelar sus envíos, entendiendo que si los artistas se negaban a participar no habría obras para montar las exposiciones y llenar el pabellón. Entre los artistas de los países que no asistieron a la Biennial figuraron los más influyentes, como Francia, EEUU y los países del bloque socialista, como la URSS y Cuba.<sup>21</sup> Estas significativas ausencias ocasionaron graves problemas para la organización, ya que había que llenar cientos de metros cuadrados destinados inicialmente a la representación de dichos países. Además en algunos casos, como Venezuela y Yugoslavia, las obras estaban siendo instaladas cuando los gobiernos decidieron retirarse de la Biennial<sup>22</sup>, no dejando tiempo de reacción para encontrar una solución que llenara el espacio vacío y cumpliera con el diseño inicial. Un caso paradigmático fue el del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros quien tenía contemplada la realización de un montaje para una sala exclusiva que ocuparía 200 metros cuadrados<sup>23</sup>. Otro caso fue la suspensión de la exposición “Arte y tecnología”, una sección concebida especialmente para la BSP por el crítico francés Pierre Restany y un grupo de artistas internacionales, muchos de ellos latinoamericanos, como Julio Le Parc, Marta Minujín y Gyula Kosice, entre otros.

Fig. 3. “To biennial or not to Biennial. San Pablo: protesta y abstención,” *Revista Análisis* (Buenos Aires), July 29, 1969. ICAA Record ID: 774207  
 Fig. 3. “To biennial or not to Biennial. San Pablo: protesta y abstención,” *Revista Análisis* (Buenos Aires), 29 de julio, 70. Registro ICAA: 774207

Despite the stir caused in international circles by the boycott, the biennial opened on September 27, 1969, and most of the attendees were unaware of the boycott or its importance outside of Brazil. This was partly due to the fact that Matarazzo and the government controlled the media which gave the impression that nothing had happened.<sup>24</sup>

But something had happened, something that diminished the event in terms of quality and impact thanks to the solidarity of the artists who supported the boycott. It should also be noted that, government control of the mass media notwithstanding, some newspapers managed to highlight the absence of artworks and the rejection of the biennial, as seen in caricatures published in *A Tribuna* (in São Paulo).<sup>25</sup> One of them used the Roman numeral X to cross out—and symbolically cancel—the tenth biennial. Another featured two people discussing one of the “works” exhibited at the pavilion; rather than looking at a work of art, however, they behold a cluster of extra nails that were to have been used to hang paintings that never arrived.



Fig. 4. Chile en la décima Biennial de São Paulo. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1969. Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Archive, Universidad de Chile, Santiago  
 Fig. 4. Chile en la décima Biennial de São Paulo. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1969. Archivo Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Universidad de Chile, Santiago

The boycott was unable to cancel the event, but it was an important political act<sup>26</sup> that marked the beginning of the troubles for the Biennial de São Paulo, which, in turn, sparked a broader crisis for biennials as exhibition systems and cultural institutions.<sup>27</sup> As Pedrosa said, “The 10th Biennial became a parody of its forerunners, a sadder and more insignificant shadow of its former self. But the crisis did not affect the Biennial de São Paulo alone.”<sup>28</sup> The boycott also fostered closer ties between art and politics. The art critic Marta Traba observed this process and noticed that in the 1960s a profound change in attitude among Latin American artists—partly inspired the Cuban revolution—who shed their apolitical past to become politically active and highly critical of the problems facing their communities. Traba reflected on how artists defined their roles at that moment, explaining that they “have described themselves as rebels, or uncomfortable witnesses, or something that threatens the systems in force . . . they have shown undeniable proof of their rebelliousness and militancy . . . repeatedly refusing to attend the Biennial de São Paulo once the military government unleashed its widespread repression.”<sup>29</sup> The boycott was a watershed moment in the history of Latin American art, after which it became difficult to think of art as something non-political or exempt from social responsibility.

No obstante el revuelo que generó el boicot a nivel internacional, la biennial abrió el día 27 de septiembre de 1969 y gran parte del público que asistió al evento no se enteró del boicot ni de su envergadura fuera de Brasil. Esto se debió, en parte, al control de los medios de comunicación por parte de Matarazzo y del gobierno, control que tuvo como resultado construir la sensación de que nada había pasado.<sup>24</sup>

Pero algo había pasado y el resultado fue un evento de menor calidad e impacto, gracias a la acción colectiva de los artistas que adhirieron al boicot. Y cabe agregar que, a pesar del control sobre los medios de comunicación, algunos de ellos sí lograron visibilizar la ausencia de obras y el rechazo a la Biennial, por ejemplo en los dibujos paródicos del diario *A Tribuna* de São Paulo<sup>25</sup>. En uno de ellos se utiliza la equis, del número romano de la décima versión, para tachar y cancelar simbólicamente la biennial; en otro aparecen dos personas comentando una de las obras expuestas en el pabellón, pero esta no era una obra de arte sino un montón de clavos sobrantes destinados a sujetar los cuadros que nunca llegaron.

Aunque no lograra la total suspensión del evento, el boicot constituyó un acto político importante<sup>26</sup> que marcó, por un lado, el inicio de la crisis de la Biennial de São Paulo que, a su vez, acusó una crisis mayor de las bienales como sistema de exposición e instituciones culturales<sup>27</sup>. En palabras de Pedrosa: “La X Biennial pasó a ser una parodia de las anteriores, aunque más triste e insignificante. No obstante, la crisis no solo es de la Biennial de São Paulo”<sup>28</sup>. Y, por otro lado, significó estrechar el vínculo entre arte y política. Sobre este punto, Marta Traba, detectó en la década del sesenta y a partir de la revolución cubana de 1959, un cambio profundo en la actitud de los artistas latinoamericanos. En sus palabras: “el artista se ha autodefinido como un rebelde, o un testigo incómodo, o un elemento ofensivo para los sistemas imperantes... han dado pruebas inequívocas de tal rebeldía y militancia . . . negándose reiteradamente a asistir a la Biennial de São Paulo después de desatada la represión del gobierno militar.”<sup>29</sup> A partir de este momento, se produce en la historia del arte latinoamericano una inflexión, desde la cual resulta difícil pensar el arte como una manifestación no política o exenta de responsabilidad social.

**CHILE: REFUSING TO OCCUPY THE 250 SQUARE METERS**

This article was prompted by the discovery of the catalogue for an exhibition that never happened. Titled *Chile en la décima Bienal de San Pablo* (Chile at the 10th Bienal de São Paulo), the catalogue identifies the contents of the shipment that Chile sent to fill its assigned 250 square meters in the pavilion, which included 25 sculptures by Lautaro Labbé, Humberto Soto, and Matías Vial, and 18 paintings by José Balmes. According to historical records at the Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), participating artists and pertinent authorities joined the boycott a few days after the international call, which was made at a session of the Consejo de la Facultad de Bellas Artes held on July 22, 1969. A telegram was sent the following day to prevent the unloading of the nine cases of artworks that had been dispatched to Brazil by sea on the *Antártico* and were at the docks in Santos.<sup>30</sup> Over the next few days the decision was communicated to Matarazzo, the president of the BSP Foundation, Gabriel Valdés, the Chilean Minister of Foreign Affairs, and Ruy Barbosa, the rector of the Universidad de Chile. It was codified by Law nº 13 on July 29, 1969, by the Board of the Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), presided over at that time by Abraham Freifeld<sup>31</sup> and consisting of the dean of the Facultad de Bellas Artes, Pedro Miras, and the director of the MAC, Alberto Pérez, among other university authorities.<sup>32</sup>

In his letter to Matarazzo, Freifeld lists the official reasons for the abstention, speaking on behalf of Chilean artists who were experiencing “a profound crisis of conscience regarding the extent to which we can ignore an organization’s institutional and political structures in order to exhibit our works.” Because the BSP’s institutional structure “is not conducive to the free expression of art,” Freifeld declared that Chilean artists would not remain silent when they receive news every day about the “persecution of Brazilian intellectuals.” This commitment, Freifeld said, was “consistent with the University Reform (Reforma Universitaria) that seeks to link the destiny of our culture, of our University’s artists and intellectuals, to the destiny and the very existence of our peoples.”<sup>33</sup>

To understand what it meant to be consistent with the goals of the Reforma and the destinies of American peoples, we must consider the context of the period and Chile’s place in that scenario. The year 1969 saw the escalation of the Vietnam War, condemnation of U.S. intervention in underdeveloped countries, the celebration of the tenth anniversary of the Cuban revolution, and widespread disapproval of the military dictatorship in Brazil. At the local level, the year ushered in a revolutionary spirit that supported the candidacy of Salvador Allende, the implementation of University Reform process (which began in 1967) and, in the art world, the measures introduced following the tragic fire that destroyed much of the Escuela de Bellas Artes building on July 10, 1969.

**CHILE: NEGÁNDOSE A OCUPAR LOS 250 METROS CUADRADOS**

Esta investigación comenzó con el hallazgo del catálogo de una exposición que nunca se realizó: se trata de un catálogo impreso con el título *Chile en la décima Bienal de San Pablo*, donde se da cuenta en detalle de la propuesta del envío chileno para ocupar los 250 metros cuadrados destinados a su representación, con un total de 25 esculturas de los artistas Lautaro Labbé, Humberto Soto, Matías Vial y 18 cuadros del pintor José Balmes. Los artistas participantes y las autoridades organizadoras se sumaron al boicot pocos días después del llamado internacional, según consta en los archivos del fondo histórico del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), en una sesión del Consejo de la Facultad de Bellas Artes del día 22 de julio de 1969. Un día después se envió un telegrama para evitar el desembarco de los nueve cajones con las obras que ya habían sido enviadas por mar en el vapor *Antártico* a Brasil y que se encontraban en el puerto de Santos<sup>30</sup>. Durante los días siguientes se informó de la decisión al presidente de la Fundación de la BSP Francisco Matarazzo, al Ministro chileno de Relaciones Exteriores Gabriel Valdés y también al Rector de la Universidad de Chile Ruy Barbosa. La decisión fue ratificada en el acta nº13 del 29 de julio de 1969 por el Consejo co-directivo del Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP), presidido entonces por Abraham Freifeld<sup>31</sup> y compuesto por el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Pedro Miras, y por el Director del MAC, Alberto Pérez, entre otras autoridades universitarias<sup>32</sup>.

En la carta enviada a Matarazzo, Freifeld informa en detalle las razones oficiales de la abstención y lo hace en nombre de los artistas chilenos, que tienen “un profundo problema de conciencia relacionado con la cuestión de hasta qué punto podemos prescindir del marco institucional y político para exponer nuestras obras”. Porque el marco institucional de la BSP “es adverso a la libre manifestación del arte” y los artistas de Chile no se callarán ante las noticias que reciben día a día sobre las “persecuciones a la intelectualidad brasileña”. Este compromiso se define en una actitud concreta y en una forma de obrar, para ser, en palabras de Freifeld, “consecuentes con la Reforma Universitaria que pretende ligar el destino de nuestra cultura, de los artistas e intelectuales de nuestra Universidad, con el destino y la existencia misma de nuestros pueblos”<sup>33</sup>.

Para entender qué significó ser consecuentes con los postulados de la Reforma y con el destino de los pueblos americanos, debemos considerar el contexto de la época y la posición de Chile en ese panorama. Un año marcado por la agudización del conflicto bélico en Vietnam, el repudio a la intervención imperialista de EEUU en países subdesarrollados, la celebración del décimo aniversario de la Revolución Cubana y la desaprobación generalizada a la dictadura militar en Brasil. En un plano local predominaban los ánimos revolucionarios que sustentarían la candidatura de Salvador Allende, el proceso de implementación de la Reforma Universitaria iniciada en 1967 y, en un plano artístico, las medidas que generó el trágico incendio que destruyó gran parte del edificio de la Escuela de Bellas Artes el 10 de julio de 1969.

The fire helped to awaken a spirit of reform that encouraged a more committed and effective application of the principles of the Reforma, which were incorporated into a new vision for art education. José Balmes, the director of the Escuela de Bellas Artes, said the Reforma offered “an opportunity to train all-round artists to develop a critical and creative sense that is closely aligned with their social milieu and with the problems facing humanity today.”<sup>34</sup> Furthermore, the art school and art institutions of the Universidad de Chile were the most committed to the principles of the Reforma, for example, creating the Instituto de Arte Latinoamericano.<sup>35</sup> In fact, the decision to protest against the Brazilian dictatorship’s persecution of workers, artists, and intellectuals was taken because the Reforma “fostered a greater awareness of the relationship between art and social life that has guided the theoretical concerns of new Chilean artists and found expression through the Consejo de la Facultad de Bellas Artes by shaping its resolutions and the cultural events it sponsors and organizes.”<sup>36</sup>

But it was the students, not only the professors, who voiced the need for a firm response to the international situation. This was made abundantly clear in an exhibition of drawings at the MAC that opened on July 22, an event that was used to insist on the confirmation of Chile’s position regarding the BSP. At the museum, along with their works, students hung a huge sheet of white canvas that communicated their message in red letters: “NORTH AMERICAN ARTISTS BOYCOTT SÃO PAULO BIENNIAL. WHAT ABOUT US?” Another banner, which had previously been hung inside the Escuela de Bellas Artes, proclaimed: “WE REFUSE TO PARTICIPATE IN: JURIED EXHIBITIONS, SALONS, AND BIENNIALS SPONSORED BY CAPITAL. WE DEMAND: CONSISTENCY IN WHAT PROFESSORS AND STUDENTS SAY AND DO.” An article in the newspaper *El Siglo* included the speech given by René Castro, the president of the Student Committee, who said: “We conclude this presentation with a demand: We, the students, insist that our University and, ultimately, our country must not participate in the São Paulo Biennial or any other event sponsored by reactionary governments.” To which another student, Iván Salazar, added: “We will no longer participate in private or pro-imperialist exhibitions. That has now ended and, since we have to express ourselves through art, we will even take to the streets and paste our works on walls so that people can see what we are doing.”<sup>37</sup>



El incendio contribuyó a despertar un espíritu de reformulación, capaz de encarnar de manera más comprometida y efectiva los principios de la Reforma que se adoptaron en una nueva visión para la educación artística. En palabras del Director de la Escuela de Bellas Artes José Balmes, se trataba de “la posibilidad de formar un artista integral con un sentido crítico y creador estrechamente vinculado con el medio social que lo rodea y con la problemática del hombre de hoy”<sup>34</sup>. Al respecto hay que señalar que fue la Facultad de Bellas Artes la más comprometida con los principios de la Reforma, a través de sus instituciones como el MAC y por medio de la creación de un Instituto de Arte Latinoamericano<sup>35</sup>. En efecto, la decisión de protestar ante la persecución de obreros, artistas e intelectuales por parte de la dictadura en Brasil, se debe a que la Reforma fue el “desencadenante de una nueva toma de conciencia de las relaciones entre el arte y la vida social, que viene orientando las inquietudes teóricas de los nuevos artistas chilenos y resolviéndose, por parte del Consejo de la Facultad de Bellas Artes, tanto en el carácter de sus resoluciones como en el de los actos culturales que auspicia u organiza”<sup>36</sup>.

Pero los encargados de manifestar la necesidad de adoptar una postura firme ante la situación internacional no fueron solo las autoridades sino también los estudiantes. Esto terminó por hacerse visible en una exposición de dibujos que se inauguró, precisamente, el 22 de julio en el MAC. Esta instancia fue utilizada como medida de presión para formalizar la postura de Chile ante la BSP. En el museo los estudiantes no sólo colgaron sus obras sino que también un gran lienzo blanco que con letras rojas expresaba su llamado de atención: “ARTISTAS NORTEAMERICANOS BOICOTEAN BIENAL DE SÃO PAULO. ¿Y NOSOTROS?”. En otro, instalado con anterioridad en el interior de la Escuela de Bellas Artes, se lee: “NOS Oponemos A PARTICIPAR EN: EXPOSICIONES COMPETITIVAS, SALONES Y BIENALES QUE PATROCINA EL CAPITAL. EXIGIMOS: CONSECUENCIA EN EL DECIR Y EL HACER A PROFE[SORES] Y ALUMNOS”. Al respecto, en un artículo del diario *El Siglo* se hizo mención al discurso dado por el presidente del Consejo Estudiantil, René Castro, quien manifestó: “Terminamos esta presentación con una exigencia: Los estudiantes nos oponemos a que nuestra Universidad y por último nuestro país, participe de la Bienal de São Paulo o en cualquier otra patrocinada por gobiernos reaccionarios”. A lo que otro estudiante, Iván Salazar, agregó que: “Tampoco habrán más exposiciones privadas ni pro imperialistas en las que participemos. Esto ahora se acaba, y como tenemos que decir cosas a través del arte, saldremos incluso a la calle, pegando nuestros trabajos en los muros para que el público conozca lo que realizamos”<sup>37</sup>.

Fig. 5. José Moreno, *Escuela de Bellas Artes, Parque Forestal*, photograph, c. 1969. Collection of the Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago  
Fig. 5. José Moreno, *Escuela de Bellas Artes, Parque Forestal*, fotografía, c. 1969. Colección, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago



An exhibition based on a similar point of view was organized at the MAC, featuring works by José Balmes, who was an active member of the Communist Party and a teacher and director at the Escuela de Bellas Artes. The event, which included paintings that had been selected as part of Chile's submission to the BSP, opened on August 12, 1969.<sup>38</sup> The invitation clearly stated that the works on display were the ones that had been withdrawn from the 10th Bienal. The journalist Carlos Maldonado reported that, during the Balmes exhibition, students published a manifesto. Maldonado includes a section of the manifesto in his article: "the critical stance adopted by comrade Balmes deserves to be recognized as the full-fledged political expression of an artist who is aware that he cannot ignore the problems faced by the rest of Latin America." According to the students, this stance reflects a "clarification of positions regarding the competitions and exhibitions sponsored by Latin American sectors that are in collusion with foreign interests bent on the oppression of our peoples."<sup>39</sup>

At that time, Balmes was the epitome of the politically committed artist, expressing his ideas while serving as a role model for artists who chose to take a stand against imperialism—through their works and their deeds—by condemning social injustice and fostering a spirit of criticism among the general public and students alike.

En esta misma línea se realizó en el MAC una exposición de José Balmes, militante del Partido Comunista, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes, con las pinturas que constituían parte del envío chileno a la BSP. La exposición se inauguró el 12 de agosto de 1969 y en la invitación quedó estipulado de manera expresa que se trataban de sus obras retiradas de la X Bienal.<sup>8</sup> En un artículo que escribió el periodista Carlos Maldonado se informa que los estudiantes han hecho público durante la exposición de Balmes un manifiesto y se reproduce uno de sus acápites, donde señalan que: "...la actitud de protesta asumida por el compañero Balmes merece ser reconocida como la cabal manifestación militante de un artista consciente que no puede permanecer ajeno a los problemas del resto de Latinoamérica". Para ellos esta actitud se traduce en una "clarificación de posiciones frente a los concursos y exposiciones patrocinadas por aquellos sectores de Latinoamérica que están coludidos con los intereses extranjeros para oprimir sus pueblos"<sup>39</sup>.

En ese momento, Balmes representó la figura del artista comprometido políticamente y se encargó de expresar sus ideas al definir una actitud para el artista en la sociedad, que debía manifestarse—con sus obras y sus acciones— contra el imperialismo, denunciando las injusticias sociales y transmitiendo ese espíritu crítico al público y los estudiantes.



**Fig. 6.** José Balmes, *Vietnam herido (Momento n°6)* [Wounded Vietnam (Moment number 6)], 1969. Mixed media on canvas. 180 x 155 cm. Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Collection, Universidad de Chile, Santiago

**Fig. 6.** José Balmes, *Vietnam herido (Momento n°6)*, 1969. Técnica mixta sobre tela. 180 x 155 cm. Colección de Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile, Santiago

In an essay written for the catalogue of the unrealized event, the art critic Enrique Lihn described Balmes's works as "action painting, driven by signs and matter, an attempt to create a new sense of space or a new temporality."<sup>40</sup> Balmes's work reconfigures art's relationship with reality through a language of symbols<sup>41</sup> while imbuing it with a "here and now" that incorporates historical references. This is apparent in works whose titles refer to martyrs of the revolutionary and anti-colonialist struggles, such as Patrice Lumumba and Ernesto "Che" Guevara, and in works featuring images of shattered, wounded bodies taken during the Vietnam War. In addition to acrylic paint, Balmes uses newsprint and photographs to capture reality, combining them in various techniques, including collage and charcoal drawing, with graphic gestures on the canvas. On the subject of politics in Balmes's paintings, Lihn notes that the artist's skill facilitates: "the transition to an ideological commitment that does not, however, mean a retreat from its own specificity or intrinsic level at which painting connects to other forms of cultural production."<sup>42</sup>

When we look at these works by Balmes we might well wonder if they would have been accepted and shown at the Bienal or whether, in view of their content, they would have been censored. Given that possibility it would have been more effective—politically—to distance oneself from the event and decline to participate. That, at least, is what the artist said in a 1978 interview. When asked if he still agreed with the strategy that he and other artists used to attack the 1969 Bienal de São Paulo, he replied: "Yes, I still agree. Remember that I was actively involved in all that. . . . Brazilian painters asked us to boycott the Bienal. I was selected as one of the representatives from Chile, but we got together, a majority of us, to discuss the problem and decided not to attend."<sup>43</sup> But Balmes was not the only one. In September 1969, at an art gallery in Washington D.C., the Chilean artist Juan Downey showed his "Boycott Grapes" T-shirts emblazoned with the United Farm Workers Organization Committee logo. He sold them to raise funds for the cause and distributed them to supermarket workers to raise awareness and stop people from consuming grapes.<sup>44</sup>

Lo anterior es la base para comprender las obras que Balmes iba a exponer en la BSP. El crítico de arte Enrique Lihn escribió, en el catálogo fallido, que su obra es "la pintura de acción, la del signo, la de la materia, el intento de una nueva espacialidad o de una nueva temporalidad"<sup>40</sup>. En su obra se reformula la relación del arte con la realidad a través de un lenguaje de signos<sup>41</sup>, pero dándole un aquí y un ahora que incorpora las circunstancias históricas. Esto se hace evidente en las obras cuyos títulos hacen referencia al nombre de los mártires de la lucha revolucionaria y anticolonialista, como Patricio Lumumba o Ernesto "Che" Guevara, o en sus trabajos con imágenes de la guerra de Vietnam en una serie de momentos que muestran fragmentos de cuerpos violentados y heridos. En términos formales, Balmes utiliza además del material acrílico, papel de diario y fotografías que son registro de la realidad, los que combina en diferentes procedimientos, como el collage y el dibujo a carboncillo, con gestos gráficos en el lienzo. Sobre el aspecto político en la pintura de Balmes, Lihn resaltó que su eficacia permite "el tránsito al compromiso ideológico, este es, sin que ello implique ninguna renuncia a la especificidad del nivel propio desde el cual la pintura se articula con las otras ramas de la producción cultural"<sup>42</sup>.

Ante las obras de Balmes cabe preguntarse si estas hubiesen sido aceptadas y expuestas en la Bienal o si, por el contrario, habrían sido censuradas dado su contenido. Bajo esta presunción de posibilidad resultaba políticamente más eficaz, desmarcarse del evento y abstenerse de participar. Así lo manifiesta el artista cuando, en una entrevista realizada en 1978, le preguntaron si todavía estaba de acuerdo con los mecanismos de ataque que utilizaron los artistas contra la Bienal de São Paulo de 1969, a lo que él respondió: "Sí, sigo estando de acuerdo. Recuerda que yo mismo participé activamente en todo eso. . . . Los pintores brasileños nos pidieron boicotear la Bienal. Yo había sido designado para participar entre los representantes de Chile, pero nos reunimos, la mayoría, discutimos el problema y decidimos no concurrir"<sup>43</sup>. Pero Balmes no fue el único. También, existió el caso del artista chileno Juan Downey que, en septiembre de 1969, exhibió, en una galería de arte en Washington DC, camisetas serigrafadas a favor del boicot de las uvas ("Boycott Grapes") con el símbolo de la United Farm Workers Organizing Committee, las cuales vendió para recaudar fondos en pos de la causa y que, luego, repartió a los trabajadores de los supermercados para concientizar y evitar el consumo de uvas.<sup>44</sup>

### CONSEQUENCES OF THE BOYCOTT: NO TO THE BIENNIAL AND CONTRABIENAL

The boycott was part of the process Chilean artists were going through as they became more politically aware and defined their position during the 1960s to become aligned with the government of the Unidad Popular (UP) through the efforts of the Comité de Artistas Plásticos.<sup>45</sup> The Visual Artists Committee organized cultural activities and art exhibitions at Universidad de Chile institutions such as the MAC in support of Salvador Allende's political movement.<sup>46</sup>

In September 1970 Allende won the presidential elections; the result was ratified by the Chilean Congress in October, which meant that Mário Pedrosa could come to Chile as a political refugee. Pedrosa had been living at the Chilean embassy in Rio de Janeiro since July 1970, where he had been granted asylum in response to the Brazilian government's threats and the lawsuit the state had filed against him for having "sullied his country's image abroad," among other reasons related to the specific consequences of his support of the boycott of the 10th Bienal. In late 1970 Pedrosa was hired by the Universidad de Chile as an art history professor and worked as a researcher at the recently created Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), an institution that replaced the IEAP and embodied the spirit of the Reforma in the project introduced and directed by Miguel Rojas Mix.<sup>47</sup>

During the UP years, Pedrosa made significant contributions to local culture, and culture itself played a vital role in the political process that determined Chile's road to socialism, which involved a democratic, weapons-free revolution that enjoyed worldwide support and admiration. In 1971 Pedrosa joined forces with Rojas Mix, Balmes, María Eugenia Zamudio, Carmen Waugh, Virginia Vidal, and others<sup>48</sup> to create the Museo de la Solidaridad.<sup>49</sup> He was also involved in other activities and events in which art, politics, and revolution combined to promote a new cultural environment,<sup>50</sup> which included the Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño (Workshops in Solidarity with the Brazilian People), held in May 1971 at the MAC. As reported in the press at the time: "visual artists will paint posters in support of the Brazilian people's struggle against their government's thuggish tactics, there will be talks by intellectuals who were tortured by that sinister regime, and discussions will focus on various aspects of life in Brazil."<sup>51</sup> A second boycott was organized at these workshops, this time targeting the 1971 BSP, with demonstrations "in support of the Brazilian people's struggle" and the slogan "No a la bienal Gorila" (No to the Gorilla biennial). The artist Guillermo Núñez, who was the director of the MAC at the time, recalls that "the Workshops in Solidarity with the Brazilian People were the corollary of the action taken by Chilean artists who refused to participate in the 1971 Bienal de São Paulo." At those workshops "our Brazilian companions, who were granted asylum by the Gobierno Popular, told us about their experiences, the torture, the prisons, and they sang their songs. Who could have imagined that a few years later we would be suffering the same torture they had described to us in such emotional and painful detail?"<sup>52</sup>

### CONSECUENCIAS DEL BOICOT: NO A LA BIENAL Y CONTRABIENAL

El boicot fue parte de un proceso de toma de consciencia y definición de una posición política de los artistas en Chile, que se enmarca en la década del sesenta y que estará en directa relación con el surgimiento de la Unidad Popular (UP) a través del apoyo del Comité de Artistas Plásticos<sup>45</sup>. Ese grupo de artistas se encargó de organizar actividades culturales y exposiciones de arte que se llevaron a cabo en las instituciones de la Universidad de Chile, como el MAC, en favor del proyecto político que representaba Salvador Allende<sup>46</sup>.

En septiembre de 1970 Allende ganó las elecciones presidenciales y en octubre fue ratificado por el congreso. Esto posibilitó la llegada de Mário Pedrosa a Chile en calidad de refugiado político. Pedrosa se encontraba asilado en la Embajada chilena de Rio de Janeiro desde julio de 1970 debido a las amenazas del gobierno brasileño y a un juicio que inició el Estado en su contra por "difamar la imagen de su país en el extranjero", entre otras razones, por las consecuencias concretas que tuvo su apoyo al boicot a la décima Bienal. A finales de 1970 Pedrosa fue contratado por la Universidad de Chile como profesor de historia del arte y se sumó como investigador al recién creado Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), una institución que reemplazó en funciones al IEAP y que respondió a la Reforma por medio del proyecto presentado y dirigido por Miguel Rojas Mix<sup>47</sup>.

La estadía de Pedrosa en Chile, durante los años de la UP, fue de vital importancia para el campo cultural y la cultura en sí fue fundamental para el proceso político que determinó la vía chilena al socialismo; una revolución democrática y sin armas que contó con gran apoyo y admiración mundial. En 1971, Pedrosa se encargó del proyecto de crear el Museo de la Solidaridad<sup>48</sup> junto con Miguel Rojas Mix, José Balmes, María Eugenia Zamudio, Carmen Waugh y Virginia Vidal, entre otros<sup>49</sup>. Asimismo, colaboró activamente en otras actividades e instancias donde la relación entre arte, política y revolución fueron la base para impulsar una nueva realidad cultural<sup>50</sup>. Entre ellas debemos mencionar las "Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño" que se realizaron en el mes de mayo de 1971 en el MAC. Tal como se informó en la prensa de la época, "los artistas plásticos pintarán carteles de apoyo a la lucha de los brasileños contra el gorilaje, habrá charlas de intelectuales que fueron víctimas de las torturas de ese siniestro régimen y se expondrán diversos aspectos de la vida del Brasil"<sup>51</sup>. En estas jornadas además se formalizó la adhesión a un segundo boicot, esta vez a la BSP de 1971, con manifestaciones en "apoyo a la lucha del pueblo brasileño" y con la consigna "No a la bienal Gorila". El artista Guillermo Núñez, quien era director del MAC en ese momento, recuerda que "las Jornadas de Solidaridad con la Lucha del Pueblo Brasileño fueron el corolario de una acción de los artistas chilenos que se negaron a participar en la Bienal de São Paulo de 1971". En estas jornadas, "los compañeros brasileños que habían sido acogidos por el Gobierno Popular contaban sus experiencias: la tortura, la prisión, cantaban sus canciones, ¿quién podría imaginar que unos años después estaríamos sufriendo las mismas torturas que ellos nos describían con tanta emoción y dolor?"<sup>52</sup>

Núñez's recollection is a sad reminder of the tragic destiny shared by Latin Americans at the hands of the military dictatorships and totalitarian regimes, which dominated the continent's politics during the 1970s and 1980s. But it also documents the radicalization of a critical rejection of the Bienal de São Paulo. International support was once again marshaled in opposition to the 11th edition of the biennial; the second boycott was led by Latin American artists and intellectuals living in New York and was driven by the same arguments that had prompted the first one in 1969. This time, however, Chile's opposition represented a more substantial interference in view of its status as an advanced socialist country. As a member of the Latin American political avant-garde, Chile expressed its support and its commitment to stand in solidarity with the Brazilian people.

Chilean artists associated with the UP and the Universidad de Chile<sup>53</sup> published a statement expressing their decision not to participate in the 11th BSP. "Our refusal to send anything to this Bienal is based on the fact that this event, like so many others, is a smokescreen designed to obscure Brazil's social and political reality, camouflaging the country's persecution and repression with the cloak of decorative culture to conceal its reactionary violence." Furthermore, they argued that culture is not "what is produced by an elite that has been installed on the corpses of their victims; it is the fullest and most profound expression of men who are free of that very persecution and injustice."<sup>54</sup>

Despite the fact that most Chilean artists chose not to participate and that Chile was not officially represented at the event,<sup>55</sup> the Bienal's organizers—anxious to avoid any more empty spaces—decided to invite the Forma y Espacio artists and provide them with a "special room." Forma y Espacio was an abstract and geometric art movement that emerged in Chile in the late 1950s as the Rectángulo group. They were introduced in the catalogue in a rather conservative essay written by Antonio Romera, the art critic from *El Mercurio* newspaper.<sup>56</sup> But, on the whole, the dominant response was "No to the biennial," a united opposition that was expressed in *Contrabiennial*,<sup>57</sup> a "counter-biennial" publication issued by Latin American artists living in New York which included a letter from the director of the MAC, Guillermo Núñez, jointly signed by seventy-five other Chilean artists. That document was the paper version of another great canvas, which was produced during the Jornadas de solidaridad, with "the signatures of hundreds of artists who did not want to be accomplices to Brazil's military dictatorship."

En el recuerdo de Núñez se comprueba el destino trágico que unió a los pueblos de América Latina, a través de dictaduras militares y regímenes totalitarios que determinaron el panorama político del continente en los años setenta y ochenta. Pero, también, da cuenta de la radicalización de una actitud crítica en contra de la Bienal de São Paulo. Para la XI versión de la bienal, nuevamente se organizó una oposición internacional y la iniciativa de un segundo boicot fue liderada por artistas e intelectuales latinoamericanos desde Nueva York, quienes insistieron en las razones que ya habían fundamentado el boicot de 1969. Esta vez, sin embargo, la oposición de Chile cobró una mayor injerencia desde su condición de país socialista de avanzada. Como exponente de una vanguardia política latinoamericana, Chile sostuvo su apoyo y manifestó su compromiso de solidaridad con el pueblo brasileño.

Los artistas chilenos, vinculados a la UP y a la Universidad de Chile<sup>53</sup>, publicaron una declaración con la decisión de no participar en la XI BSP, profundizando en sus argumentos con las siguientes ideas: "Nuestra negativa de enviar a esta Bienal se fundamenta en el hecho de que este evento, como muchos otros, es una cortina de humo para ocultar la realidad social y política que vive Brasil camuflando la persecución y la represión con el manto de esa cultura decorativa que encubre violencia reaccionaria". Y señalan que para ellos la cultura no es "lo que produce una elite instalada sobre los cadáveres de sus víctimas, sino la expresión de las realizaciones más plenas y profundas de los hombres libres justamente de esa persecución y de esa injusticia"<sup>54</sup>.

Aun cuando la mayoría de los artistas chilenos decidieron no participar de la Bienal y a pesar de que Chile no contó con una representación oficial<sup>55</sup>, los organizadores de la Bienal decidieron invitar y otorgar, para evitarse nuevos vacíos, una "sala especial" a los artistas de Forma y Espacio, un movimiento de arte abstracto y geométrico que se había iniciado en Chile a finales de la década del cincuenta con el grupo Rectángulo y cuya presentación en el catálogo fue escrita por el crítico de arte del diario *El Mercurio* Antonio Romera, con una mirada más bien conservadora<sup>56</sup>. Sin embargo, para el contexto de la época fue más transversal decir "No a la bienal", una oposición colectiva que se articuló en la publicación *Contrabiennial*<sup>57</sup> editada por artistas latinoamericanos radicados en Nueva York que incluyó una carta del director del MAC, Guillermo Núñez, firmada por él y 74 artistas chilenos. Este documento era el traspaso a papel de "un gran lienzo" colectivo que se elaboró durante las Jornadas de solidaridad con "las firmas de cientos de artistas que no querían hacerse cómplices de la dictadura militar brasileña".



Fig. 7. "Letter from Chile" in *Contrabiennial*, New York, by Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Lilitiana Porter and Theodoro Maus, 1971, np. The Museum of Modern Art Library, New York  
Fig. 7. "Carta desde Chile" en: *Contrabiennial*, Nueva York, por Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Lilitiana Porter y Theodoro Maus, 1971, s/n. Biblioteca MoMA, Nueva York

Among the documents in *Contrabienal* was a letter from the artist Gordon Matta-Clark, the son of the Chilean painter Roberto Matta, which sheds light on political opinions among artists and Chile's new place on the map of committed art in the 1970s. Matta-Clark wrote that continuing the 1969 boycott in the subsequent 1971 Bienal would be "an expression of support for those who risk or have sacrificed their lives for the liberation of Brazil, and of hope for the option of free development in Chile and elsewhere, creating a strategic forum in which artists can once again show their work in a free exchange with the peoples of South America."<sup>58</sup> This desire for cultural exchange prompted Matta-Clark, who was interested in the country's revolutionary mood, to visit Chile and start work on one of his earliest architectural interventions (or building cuts). In 1971 he worked on part of the Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, which was, at the time, undergoing a radical spatial transformation, challenging the exhibition concepts and forms that had kept the museum in thrall to the ideas of an elite and the control they had historically exerted on Chilean culture.

### Gordon Matta

El entusiasmo internacional por la Bienal de San Pablo, durante su período de importancia, fué inspirado privadamente dentro del espíritu general de experimentación social que marcó una era de liderazgo democrático en el Brasil. En 1954, conjuntamente con la celebración del 4to. centenario, la primer Bienal dió a América del Sur y al mundo, sus primeras muestras retrospectivas de artistas como Mondrian, Klee, Munch, Picasso, Marini y Moore. Durante una década, la Bienal estableció al Brasil como un centro de vida cultural libre en América del Sur, teniendo influencia sobre artistas locales y proveyendo de intercambios de información cruciales. Cuando la Junta Militar de 1964 comenzó a llevar a la Bienal y a un número creciente de libertades sociales por el camino de la represión dictatorial, los artistas brasileños respondieron trabajando más directamente con contextos ambientales. En 1968 el general Montana retiró algunos de estos trabajos de un grupo de envíos brasileños a la Bienal de París, comenzando una campaña de censura total que ahora cuenta con una multitud de víctimas en prisión. El último incidente fué el arresto de treinta jóvenes arquitectos en febrero último, quienes se habían atrevido a plantear una solución social para los problemas urbanos del Brasil. Es de conocimiento público que la libertad de expresión ya no existe en el Brasil, dando con ello una sentencia de muerte a la Bienal y a la libre comunicación en ese país. Dado que todas las instituciones y todos los individuos están bajo la dictadura, parece una tontería gratuita el pensar que se pueda organizar una exposición "independiente", allí, en Septiembre. En lugar de apoyar la causa del libre intercambio de información pública, los trabajos expuestos en San Pablo vergonzosamente prestarán importancia a ese gobierno totalitario y a sus aliados. De aquellos que fueron invitados por Jorge Glusberg a participar en la Bienal de San Pablo, la mayor parte ya ha expresado su intención de retirar su obra manteniendo el boycott de 1970. Esto es una expresión de apoyo para aquellos que arriesgan o han sacrificado su vida para la liberación de Brasil, como también de esperanza para una alternativa libre de desarrollo en Chile o en otro lugar, creando un foro estratégico en el cual los artistas nuevamente puedan mostrar su obra en un libre intercambio con los pueblos de América del Sur. Habiendo estado en contacto con artistas preocupados del Brasil, me di cuenta de la importancia de tomar una posición en contra de la situación allí. También tomé la iniciativa de enviar partes de esta carta para ser publicadas en la columna política de Art Forum. Hasta el momento Carl Andre, Robert Morris, Walter De Maria, Michael Heizer, Hans Haacke, Mel Bochner, Dan Graham, Richard Serra, Keith Sonnier, Vito Acconci, Lee Jaffe, Christo, Terry Fox y Les Levine han expresado su intención de no enviar su obra a San Pablo.

Entre los documentos que componen la publicación *Contrabienal* hay también una carta del artista Gordon Matta-Clark, hijo del pintor chileno Roberto Matta, que es particularmente interesante para entender la postura política de los artistas y la nueva posición de Chile dentro de la cartografía de un arte comprometido de los setenta, en ella Matta-Clark escribió que mantener el boicot de 1969 "es una expresión de apoyo para aquellos que arriesgan o han sacrificado su vida para la liberación de Brasil, como también de esperanza para una alternativa libre de desarrollo en Chile o en otro lugar, creando un foro estratégico en el cual los artistas nuevamente puedan mostrar su obra en un libre intercambio con los pueblos de América del Sur"<sup>58</sup>. Ese deseo de intercambio hizo que Matta-Clark viajara a Chile interesado por el contexto revolucionario que se vivía en el país, y que realizara allí una de sus primeras intervenciones con cortes arquitectónicos a edificios. En 1971 el artista atravesó parte del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, que en ese momento se encontraba en un proceso de radical transformación al cuestionar el concepto y las formas de exhibición que habían mantenido al museo sometido a las ideas de una élite y al control que ejercía—hasta entonces—sobre la cultura.

No hay nada en esta carta para implicar o comprometer a nadie que sienta que tiene que continuar con su envío, pero exhorto a todos a unirse en esta acción y enviar propuestas y respuestas a mí, a los medios de información o a cualquier lado donde puedan ser escuchados. En virtud de la forma dudosa en que Glusberg manipuló este asunto ha perjudicado seriamente el atractivo de la muestra por él propuesta en Buenos Aires. Se ha sugerido que en lugar de retirar obra de ambas actividades, se estimule a un grupo a exponer en Argentina al mismo tiempo que se hace un manifiesto colectivo firme contra la situación en el Brasil. Mi sensación es que Glusberg tiene la intención plena de mandar las obras que reciba para San Pablo, y que probablemente no sea más fácil, hacer declaraciones políticas en Argentina que en el Brasil. La idea de organizar un intercambio con Chile, a pesar de ser complicado, está en los primeros inicios de desarrollo, y expresaría en sí mismo, una preocupación por la condición en América del Sur. Si el transporte y gastos modestos pudieran ser aportados por Chile, resultará un gesto positivo importante de apoyo. Por favor, pónganse en contacto conmigo de alguna manera sobre estas y cualesquiera otras ideas que Ud. tenga.

Saludos  
Gordon Matta  
Mayo 19, 1971

Fig. 8. "Letter from Gordon Matta-Clark" in *Contrabienal*, New York, by Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Lilianna Porter and Theodoro Maus, 1971, np. ICAA Record ID: 766244

Fig. 8. "Carta de Gordon Matta-Clark" en *Contrabienal*, Nueva York, por Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Lilianna Porter y Theodoro Maus, 1971, s/n. Registro ICAA: 766244



Fig. 9. *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Santiago: Cuadernos de Arte Latinoamericano - Editorial Andrés Bello, 1973

Fig. 9. *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Santiago: Cuadernos de Arte Latinoamericano - Editorial Andrés Bello, 1973

### BEYOND THE BIENAL

A new axis of "non-aligned" resistance,<sup>59</sup> or "meridian of solidarity,"<sup>60</sup> led by Chile and Cuba, emerged in response to the economic and cultural dependence of Latin American countries. The newly installed UP government reestablished relations with Cuba, facilitating exchanges between the two socialist countries.<sup>61</sup> The *Encuentro Chile-Cuba*, also known as the Chile-Cuba Biennial, took place in Havana in July-August 1971, organized by the IAL and its counterpart at the Casa de las Américas.<sup>62</sup> In September 1971 it was reported that Chile was preparing a "biennial" that would be different from the one in São Paulo,<sup>63</sup> a project that mutated—rapidly—into the *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, "an event with no prizes that will be governed by the spirit of the Havana Declaration."<sup>64</sup> The *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* took place in May 1972 in Santiago,<sup>65</sup> under Pedrosa's leadership. It was attended by artists and intellectuals from Chile, Uruguay, and Argentina who, a few days later, went to Cuba to attend the *I Encuentro de Plástica Latinoamericana*.<sup>66</sup>

### MÁS ALLÁ DE LA BIENAL

En respuesta a la dependencia económica y cultural de los países de América Latina se generó un nuevo eje "no alineado" de resistencia<sup>59</sup> o un "meridiano de la solidaridad"<sup>60</sup>, liderado por Chile y Cuba. Al inicio del gobierno de la UP se restablecieron los vínculos con Cuba y, con ello, las posibilidades de intercambio entre ambos países socialistas.<sup>61</sup> Entre los meses de julio y agosto de 1971 se llevó a cabo en La Habana el *Encuentro Chile-Cuba*, también conocido como la bienal chileno-cubana, organizado por el IAL y por su contraparte de la Casa de las Américas.<sup>62</sup> Y, en septiembre de 1971, circuló la noticia de que Chile preparaba una "bienal" con proyección distinta a la de São Paulo,<sup>63</sup> un proyecto que mutó rápidamente en un *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, "un evento en el que no habría premios, sino que se regiría por el espíritu de la Declaración de La Habana",<sup>64</sup>. En mayo de 1972 se llevó a cabo el *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* en Santiago,<sup>65</sup> que fue presidido por Pedrosa y que reunió a artistas e intelectuales de Chile, Uruguay y Argentina, quienes pocos días después viajaron a Cuba para participar del *I Encuentro de Plástica Latinoamericana*.<sup>66</sup>

In early 1973 the IAL published *Dos encuentros*, a compilation of the documents generated at both events. These documents laid out the foundations of a socialist and revolutionary cultural policy with concrete strategies and proposals to ensure the impact of art in political and social spheres. This meant redefining the role of the artist and the concept of art in terms of the ideological problems that had to be jointly confronted in the struggle against economic and cultural imperialism “in response to art that is managed by the bourgeoisie and driven by the needs of the consumer society.”<sup>67</sup> It is illuminating to note that one of the fundamental points addressed at the Encuentro de Plástica Latinoamericana involved recognizing that “the bourgeoisie has created an extensive promotional and underwriting apparatus to capture and condition possible producers of Latin American art. This cultural strategy has evolved through a variety of mechanisms: biennials, competitions, awards, and grants.” In the visual arts field, biennials are considered cultural institutions that are narrowly focused on the objectives of a local and international capitalist network that is against the revolutionary cause. The participants in the Encuentros therefore proposed: “Condemning, rejecting, and dismantling all expressions of imperialist cultural oppression by means of protests, abstentions, boycotts, and—depending on the specific characteristics of the revolutionary struggle in each country—any other appropriate technique, up to and including violent responses.”<sup>68</sup>

However, Chile began to suffer the effects of the economic blockade, the truck drivers’ strike, and the deliberately orchestrated shortage of supplies, to mention just a few of the mechanisms devised by conspiracies and plots organized by Chilean right-wingers supported by the US that damaged the Allende government and paved the way for the coup d’état. On September 11, 1973, the Unidad Popular’s political and cultural program was abruptly cut short in a reversal of fortunes that sparked—among other things—a wave of international demonstrations in support of Chile and in solidarity with the Chilean people. In October of that same year the *II Encuentro de Plástica Latinoamericana* in Cuba featured tributes, without the participation of Chile, to the Chilean people’s resistance and their struggle against the military dictatorship of Augusto Pinochet.<sup>69</sup>

A principios de 1973, el IAL publicó un impreso con los documentos producidos en ambas instancias con el título de *Dos encuentros*. En estos documentos se desarrollan las bases de una política cultural socialista y revolucionaria, en cuanto a estrategias y propuestas concretas con el objetivo de que el arte lograra incidir en la esfera político-social. Esto significó redefinir el rol del artista y transformar la noción de arte, a partir de las problemáticas ideológicas que, los artistas, deseaban enfrentar de manera conjunta en la lucha contra el imperialismo económico y cultural, en sus palabras, “frente a un arte manejado por la burguesía y dirigido por las necesidades que plantea la sociedad de consumo”<sup>67</sup>. Y, como un aspecto fundamental, señalaron que “la burguesía ha montado un gran aparato de promoción y financiamiento para captar y condicionar a los posibles productores del arte latinoamericano. Esta estrategia cultural se desarrolla a través de diversos mecanismos, como las bienales, los concursos, los premios y las becas”. En el ámbito de las artes visuales se reconoce a las bienales como instituciones culturales cooptadas por los objetivos de un aparato capitalista local e internacional que es contrario a la causa revolucionaria, ante lo cual se propone: “Denunciar, rechazar y dismantlar mediante protestas, abstenciones, boicot y según las peculiaridades específicas de la lucha revolucionaria en cada país y cualquier otra técnica adecuada, aun la respuesta violenta, toda manifestación de opresión cultural por parte del imperialismo”<sup>68</sup>.

Sin embargo, por esos años Chile comenzó a sufrir el bloqueo económico, la huelga de camiones y el desabastecimiento intencionados, por mencionar algunos mecanismos de conspiración y complots organizados por la derecha chilena y con el apoyo de EEUU, que lograron perjudicar al gobierno de Allende y dar el golpe de Estado. El 11 de septiembre de 1973 se terminó, de manera abrupta, el proceso político y cultural de la Unidad Popular. Un revés en la historia que desencadenó, entre otras cosas, una serie de manifestaciones internacionales de apoyo y solidaridad con Chile. Ese mismo año, en octubre, se realizó el *II Encuentro de Plástica Latinoamericana* en Cuba. Ante la ausencia de Chile, los artistas dedicaron homenajes a la resistencia y lucha del pueblo chileno contra la dictadura militar de Augusto Pinochet<sup>69</sup>.

The 1974 Venice Biennale radically restructured its format to include a tribute to Chile and—in a highly unconventional gesture—announced a call for action against worldwide fascism.<sup>70</sup> Speaking of this transformation, Raven Falquez Munsell explains that “the 1974 Venice Biennale demonstrated that the institution was in a period of self-reflexive transformation,” and that “Libertà al Cile” (Liberty for Chile) ceased to be just a theme of a biennial and became, instead, a social and political instrument. In her words: “Libertà al Cile was more than a solidarity event or an indicator of how the Biennale was changing; it used the international exhibition expressly as a platform from which to discuss global politics.”<sup>71</sup> Biennials thus evolved into events designed to share information and foster dialogue and discussion—about political situations and society’s problems all over the world—through “alternative strategies” that relied on publications, printed material, murals, and music. Though these changes did not survive beyond the 1974 edition—and despite the fact that the Venice Biennale continued to function in a traditional biennial fashion—the restructuring of its format and contents was in line with certain novel strategies that were already part of the exchanges organized between Chile and Cuba, the *Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño*, the *Encuentros de Plástica Latinoamericana*, and Matta-Clark’s idea to create a sort of “strategic forum” in Chile or elsewhere in South America where artists from different countries could share their work and communicate with each other. Chile played a key role in the creation of other art exhibition platforms that offered alternatives to the biennial model.

Translated by Tony Beckwith

Y en 1974 la Bienal de Venecia reformuló radicalmente su estructura para brindar otro homenaje a Chile y proponer actividades poco convencionales para esa bienal en contra del fascismo mundial<sup>70</sup>. Sobre este cambio, Raven Falquez Munsell plantea que “en 1974, la Biennale di Venezia trajo a la luz que la institución se hallaba en un período autorreflexivo de cambio”, y con el título “Libertad a Chile” trascendió el formato de bienal para convertirse en un instrumento más social y político. En sus palabras, “*Libertà al Cile* [Libertad para Chile] fue algo a más que un acontecimiento solidario o un indicador de transformación en la Biennale; de manera explícita, se valió de la muestra internacional como plataforma de discusión sobre política global”<sup>71</sup>. Así, la bienal se transformó en una instancia para informar, dialogar y discutir, sobre la realidad política y los problemas de la sociedad, a nivel mundial, mediante “estrategias alternativas”: publicaciones, impresos, murales y música. Aunque estos cambios no se extendieron más allá de la versión de 1974 —y a pesar de que la Bienal de Venecia siguió siendo una bienal en el sentido convencional—, la reformulación en sus formas y contenidos se relaciona con aquellas estrategias que ya estaban presentes en los intercambios entre Chile y Cuba, en las *Jornadas de solidaridad con el pueblo brasileño*, en los *Encuentros de Plástica Latinoamericana*, o en la idea de Matta-Clark de crear un tipo de foro estratégico, en Chile o en otro lugar de América del sur, para el libre intercambio entre artistas de diferentes países. En este sentido, Chile tuvo un rol clave en la generación de otras plataformas discursivas para la exhibición de arte que representaron alternativas al modelo de la bienal.

## NOTES

- I must warn the reader that this essay discusses histories with a cast of predominantly male characters. They are, however, histories that could only have been inspired by the work of female writers and art historians, women whose ideas and research have opened the doors to new explorations. To all of them, my sincere admiration and gratitude.
- Paulo Herkenhoff, "Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art," in *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, organized by Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez, and Tomás Ybarra-Frausto, ed. Héctor Olea and Melina Kervandjian (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2012), 1096.
- On the subject of research into the BSP, the art historian Isobel Whitelegg notes that "the history of São Paulo's biennial is one that researchers arguably have examined more deeply and extensively than any other." Isobel Whitelegg, "The São Paulo Biennial Complex," in Michele Greet and Gina McDaniel Tarver, eds., *Art Museums of Latin America: Structuring Representation* (New York: Routledge, 2018), 120.
- Whitelegg, "The São Paulo Biennial Complex," 120.
- An exception was the submission to the fifth iteration, in 1959, organized by the Instituto de arte moderno. On the subject of Chile's participation in the BSP, see Ana Maria Pimenta Hoffmann, "A Bienal de São Paulo e as representações chilenas (1951–1961): apontamentos para pesquisa," in *El sistema de las artes, VII Jornadas de Historia del Arte* (Santiago: Museo Histórico Nacional, 2014), 99–106.
- A deeper discussion—for and against biennials—can be found in Anthony Gardner and Charles Green, "Biennials of the South on the Edges of the Global," *Third Text* 27, no. 4 (2013): 442–55.
- The Uruguayan critic Nelson Di Maggio reported, "The São Paulo Biennial will open tomorrow, amid protests and abstentions, celebrating its tenth anniversary, possibly its farewell, at least in its current format." Nelson Di Maggio, "Las bienales también mueren," *Marcha* (Montevideo), September 26, 1969, 24. **ICAA Record ID:** 1245248.
- Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship* (Durham: Duke University Press, 2012), 24.
- I have so far found only one text that mentions Chile's participation in the 1969 boycott. See Caroline Saut Schroeder, "X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação" (MA thesis, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011). The 1969 boycott is mentioned in the following texts: Aracy Amaral, "E a sala do Brasil? The boycott of the 10 Bienal: Scope and Meaning," in Paulo Venancia, ed., *30 x Bienal* (São Paulo: Bienal São Paulo, 2014), 234–36; Isobel Whitelegg, "The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981)," *Afterall* 22 (Winter 2009): 106–13. In some cases the boycott is described as a "lacuna," an isolated incident of no great importance, as for example in Victor Knoll, "Bienal de São Paulo: 50 años," *Revista USP* (São Paulo) n° 52 (December/February 2001–2002): 46–55.
- Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 24.
- According to Minister of Foreign Affairs José de Magalhães: "It never occurred to us that photos and paintings could be vehicles for ideology rather than just works of art." Quoted in Francisco Alambert and Polyana Canhête, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores 1951–2002* (São Paulo: Boitempo, 2004), 124.
- Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo 1951–1987* (São Paulo: Projeto, 1989), 182.
- A jointly written document was found in the files of the Argentine artist Julio Le Parc, who lived in Paris. The text listed the reasons for supporting the boycott of the 10th Bienal and noted the decision to abstain from the event. It was written following the meeting that took place at the Museum of Modern Art in Paris. See "Non a la Biennale de São Paulo" (June 16, 1969), typed manuscript. Julio Le Parc Archive, Paris. **ICAA Record ID:** 774569.
- See the English version of the original "Os deveres do crítico de arte," *Correio da manhã*, (Rio de Janeiro), July 10, 1969, in Gloria Ferreira and Paulo Herkenhoff, eds., *Mário Pedrosa: Primary Documents* (New York: The Museum of Modern Art, 2015), 226.
- Arnaldo Pedroso d'Horta, "Bienal," *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, August 13, 1969), **ICAA Record ID:** 1111041.
- The first boycotts in Europe, North America, and Australia happened at almost the same time. The boycotts of the 1968 Venice Biennale and Documenta 5 in Kassel in 1972 are discussed in Charles Green and Anthony Gardner, eds., *Biennials, Triennials and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (Chichester: Wiley Blackwell, 2016).

## NOTAS

- Advierto que este ensayo aborda historias donde priman los personajes masculinos en una época que privilegiaba su registro. Sin embargo, son historias que solo podrían haber sido tramadas a partir del trabajo de escritoras e historiadoras del arte, mujeres cuyas ideas e investigaciones han permitido abrir nuevos caminos. A todas ellas mi sincera admiración y gratitud.
- Paulo Herkenhoff, "Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art," in *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, organizado por Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez, and Tomás Ybarra-Frausto, ed. Héctor Olea and Melina Kervandjian (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2012), 1096.
- Sobre las investigaciones en torno a la BSP la historiadora del arte Isobel Whitelegg señala que "the history of São Paulo's biennial is one that researchers arguably have examined more deeply and extensively than any other." Isobel Whitelegg, "The São Paulo Biennial Complex," en Michele Greet y Gina McDaniel Tarver, eds., *Art Museums of Latin America: Structuring Representation* (New York: Routledge, 2018), 120.
- Whitelegg, "The São Paulo Biennial Complex", 120.
- Una excepción fue el envío a la quinta versión, en 1959, a cargo del Instituto de arte moderno. Sobre la participación de Chile en la BSP ver: Ana Maria Pimenta Hoffmann, "A Bienal de São Paulo e as representações chilenas (1951–1961): apontamentos para pesquisa", en *El sistema de las artes, VII Jornadas de Historia del Arte* (Santiago: Museo Histórico Nacional, 2014), 99–106.
- Para una discusión más profunda –a favor y en contra de las bienales– ver: Anthony Gardner and Charles Green, "Biennials of the South on the Edges of the Global," *Third Text* 27, no. 4 (2013): 442–55.
- Así lo percibió el crítico uruguayo Nelson Di Maggio, al señalar: "La Bienal de San Pablo se inaugura mañana, entre protestas y abstenciones, conmemora también su décimo aniversario, acaso su despedida, por lo menos de su orientación actual". Nelson Di Maggio, "Las bienales también mueren," *Marcha* (Montevideo), 26 de septiembre de 1969, 24. **Registro ICAA:** 1245248
- Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship* (Durham: Duke University Press, 2012), 24.
- Hasta el momento he encontrado solo un texto que refiera la participación de Chile en el boicot de 1969, ver: Caroline Saut Schroeder, "X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação" (MA thesis, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011). Otros textos sobre boicot del 1969, son: Aracy Amaral, "E a sala do Brasil? The boycott of the 10 Bienal: scope and meaning", en Paulo Venancia, ed., *30 x Bienal* (São Paulo: Bienal São Paulo, 2014), 234–36; Isobel Whitelegg, "The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969–1981)," *Afterall* (Issue 22, Winter 2009): 106–13. En algunos casos el boicot se menciona como una "laguna", un episodio aislado o sin mayor importancia, como por ejemplo en: Victor Knoll, "Bienal de São Paulo: 50 años", *Revista USP* (São Paulo) no. 52, dezembro/fevereiro 2001–2002): 46–55.
- Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 24.
- El ministro de relaciones exteriores, José de Magalhães, dijo al respecto: "Não imaginávamos que os quadros e as fotografias pretendessem transmitir ideologias, ao invés de se limitarem a ser obras de arte". Citado en Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores 1951–2002* (São Paulo: Boitempo, 2004), 124.
- Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo 1951–1987* (São Paulo: Projeto, 1989), 182.
- En el archivo personal del artista argentino—que residía en París— Julio Le Parc se encontró un documento colectivo donde se exponen las causas de apoyo al boicot a la X Bienal y la decisión de no participar en ella. Este documento surgió a partir de la asamblea que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de París. Ver: "Non a la Biennale de São Paulo," 16 de junio de 1969. Hoja Mecanografiada. Archivo Julio Le Parc, París. **Registro ICAA:** 774569.
- Versión en inglés del original "Os deveres do crítico de arte", *Correio da manhã*, (Rio de Janeiro), 10 de julio de 1969, en: Gloria Ferrerira y Paulo Herkenhoff, eds., *Mário Pedrosa. Primary Documents* (New York: The Museum of Modern Art, 2015), 226.
- Arnaldo Pedroso d'Horta, "Bienal," *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 13 de agosto de 1969), s/n. **Registro ICAA:** 1111041.
- Casi al mismo tiempo se realizaron los primeros boicot en Europa, Norteamérica y Australia. Los casos de boicot a la Bienal de Venecia de 1968 y la Documenta 5 de Kassel en 1972, son abordados en: Charles Green and Anthony Gardner, eds., *Biennials, Triennials and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (Chichester: Wiley Blackwell, 2016).

- "All boycotts have political or ethical agendas, but what exactly is the political anatomy of the art boycott? Art boycotts combine aspects of consumer boycotts with industrial strikes, and group anti-art with the refusal to work. Art boycotts undeniably fuse the politics of art with political activism generally, not only in techniques, which are used by both, or content insofar as art boycotts tend to respond to the political circumstances surrounding an exhibition, but primarily in their shared historical constellation." Dave Beech, "To Boycott or not to Boycott?," *Art Monthly* 380 (October 2014): 11–12.
- Ivo Mesquita presents a critical view of the development of the biennial in terms of the economy and the globalization of art in "Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais," *Revista USP* (São Paulo) 52 (December/February 2001–2002): 72–77.
- North American artists and intellectuals protested about this aspect in particular. According to one, "The people of Brazil are in the grip of a military dictatorship which has the full support of the administration in Washington. Under these conditions, what possible honor is there for an artist to participate in the São Paulo Biennial?" Quoted in Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 28. On the subject of demonstrations in the U.S. against the Brazilian dictatorship and certain artists' support of the boycott, see James N. Green, *We Cannot Remain Silent: Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), .
- See "Non a la Biennale de São Paulo: dossier" (1969). Julio Le Parc archive, Paris. **ICAA Record ID:** 774628.
- Cuba was a more extreme case because it stopped participating when the military government took power in 1964.
- Amarante, *As Bienais de São Paulo*, 186.
- "Rufino Tamayo and Alberto Gironella supported the muralist David Alfaro Siqueiros's decision to abstain from the Brazilian biennial 'in repudiation of the country's regime.'" [Anonymous], "To Bienal or not to Bienal. San Pablo: protesta y abstención," *Revista Análisis* (Buenos Aires), July 29, 1969, 70. **ICAA Record ID:** 774207.
- Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 33.
- On the subject of repercussions in the local press, see the chapter devoted to the subject in Schroeder's MA thesis, "Boicote à X Bienal de São Paulo: desdobramentos e repercussão."
- This should be contrasted with the opinions of some critics who saw the artists' boycott as a naïve, harmless gesture. See Geraldo Ferraz, "Bienal e boicote no protesto inócuo," *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, July 22, 1969). **ICAA Record ID:** 1111042.
- This was identified as another reason (or internal art demand) for the boycott. A journalist wrote that "growing politicization is just one of the factors in this shift: outdated institutions foster their own demise, perhaps because they lack the vitality to confront change." "To Bienal or not to Bienal," 70.
- Alambert, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, 125.
- Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005), 152.
- "PLEASE DO NOT UNLOAD NINE CASES SHIPPED TO SÃO PAULO BIENAL AND RETURN ON SAME SHIP ANTÁRTICO TO VALPARAÍSO STOP INTEROCEANIC AGREES WITH THESE INSTRUCTIONS STOP VISUAL ARTS INSTITUTE EXTENSION." Telegram, June 23, 1969. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (FAIMAC), COR 1969, box 17/file 9.
- Abraham Freifeld also turned down the invitation to serve as a juror at the BSP.
- Law n° 13, July 29, 1969, FAIMAC, COR 1969, box 17/file 9.
- Letter from Abraham Freifeld to Francisco Matarazzo, July 24, 1969, FAIMAC, COR 1969, box 17/file 9. Matarazzo replied in a letter dated August 8, 1969, insisting that the BSP organization had no political or religious beliefs, that the news reported elsewhere was false and exaggerated, and that using the biennial as a means of political, ideological, or religious protest was the worst possible solution. He signed off, regretting Chile's decision and hoping to count on its participation at the next biennial, in 1971, the twentieth anniversary.
- [Anonymous], "Bellas Artes," *Revista Cormorán* (Santiago) no. 1 (August 1969): 7. See a longer interview on this subject in Virginia Vidal, "Bellas Artes lucha por nueva escuela y un centro de difusión," *El Siglo*, August 4, 1969, 8.
- [Anonymous], "Bellas Artes," 7.
- Ibid.
- "Inaugurada exposición de dibujos. Desde las cenizas muestran nueva cara de Bellas Artes," *El Siglo* (Santiago), July 24, 1969, 7.
- The sculptures could not be exhibited because they had not yet returned from Brazil.
- Carlos Maldonado, "Crítica de arte: José Balmes," *El Siglo*, August 16, 1969, 10.
- Enrique Lihn, "José Balmes," *Chile en la décima Bienal de São Paulo* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas-Universidad de Chile, 1969), np.

- "All boycotts have political or ethical agendas, but what exactly is the political anatomy of the art boycott? The art boycott combines qualities of the consumer boycott with the industrial strike and it puts anti-art in the proximity of the refusal of work. Undeniably, the art boycott fuses the politics of art with political activism generally, not only in its technique, which is used by both, or its content insofar as the art boycott tends to respond to the political circumstances surrounding an exhibition, but primarily in their shared historical constellation". Dave Beech, "To boycott or not to boycott?," *Art Monthly* 380 (October 2014), 11–12.
- Una visión crítica sobre el desarrollo de la Bienal en relación con la economía y la globalización del arte es planteada por Ivo Mesquita en: "Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais," *Revista USP* (São Paulo) 52 (dezembro/fevereiro 2001–2002), 72–77.
- Sobre este aspecto, en particular, protestaron los artistas e intelectuales estadounidenses. Uno de ellos dijo: "The people of Brazil are in the grip of a military dictatorship which has the full support of the administration in Washington. Under these conditions, what possible honor is there for an artist to participate in the São Paulo Biennial?". Citado en: Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 28. Sobre las manifestaciones en contra de la dictadura en Brasil desde EEUU y la adhesión de ciertos artistas al boicot, ver: James N. Green, *We Cannot Remain Silent. Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), .
- Ver: "Non a la Biennale de São Paulo: dossier", 1969. Archivo Julio Le Parc, París. **Registro ICAA:** 774628.
- El caso de Cuba fue más extremo porque dejó de participar desde que se impuso el gobierno militar en 1964.
- Amarante, *As Bienais de São Paulo*, 186.
- "Simultáneamente con Alberto Gironella, Rufino Tamayo se solidarizó con la actitud del muralista David Alfaro Siqueiros en su decisión de no concurrir a la bienal brasileña 'como repudio al régimen que gobierna ese país". Sin autor, "To bienal or not to Bienal. San Pablo: protesta y abstención," *Revista Análisis* (Buenos Aires, 29 de julio de 1969), 70. **Registro ICAA:** 774207.
- Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship*, 33.
- Sobre las repercusiones que se produjeron en la prensa local, ver el capítulo: "Boicote à X Bienal de São Paulo: desdobramentos e repercussão" en la tesis de Schroeder.
- Esto se debe confrontar con la visión de algunos críticos que consideraron el boicot como un gesto ingenuo de parte de los artistas y su impacto inofensivo. Ver: Geraldo Ferraz, "Bienal e boicote no protesto inócuo", *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 22 de julio de 1969). **Registro ICAA:** 1111042.
- Este aspecto fue señalado como una causa paralela (o demanda interna del arte) a las razones del boicot. Un periodista escribió que "la creciente politización es solo uno de los factores de este cambio: las instituciones caducas preparan su propia desaparición, quizá porque no poseen la vitalidad suficiente para afrontar el cambio." "To bienal or not to Bienal," 70.
- Alambert, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, 125.
- Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005), 152.
- "ROGAMOS NO DESEMBARCAR CARGA DE NUEVE CAJONES CONSIGNADOS BIENAL DE SAN PABLO Y RETORNARLOS MISMO VAPOR ANTARTICO A VALPARAÍSO PUNTO INTEROCEANICA CONFORME CON ESTAS INSTRUCCIONES PUNTO INSTITUTO DE EXTENSIÓN DE ARTES PLÁSTICAS". Telegrama, 23 de junio de 1969, Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (FAIMAC), COR 1969, caja 17 / carpeta 9.
- Abraham Freifeld también rechazó la invitación a participar como jurado de la BSP.
- Acta n° 13, 29 de julio de 1969, FAIMAC, COR 1969, caja 17 / carpeta 9.
- Carta de Abraham Freifeld a Francisco Matarazzo, 24 de julio de 1969, FAIMAC, COR 1969, caja 17 / carpeta 9. Matarazzo respondió en una carta fechada el 8 de agosto de 1969, donde insistió en el hecho de que la BSP es una organización sin credo político o religioso, que las noticias divulgadas en el exterior son falsas, exageradas y que utilizar a la bienal como medio de contestación política, ideológica o religiosa es la peor solución posible. Se despidió lamentando la decisión de Chile y esperando contar con su participación para la próxima bienal de conmemoración de los 20 años en 1971.
- Sin autor, "Bellas Artes", *Revista Cormorán* (Santiago) no. 1 (agosto 1969): 7.
- Una entrevista más extensa sobre este aspecto: Virginia Vidal, "Bellas Artes lucha por nueva escuela y un centro de difusión", *El Siglo*, 4 de agosto de 1969, 8.
- Sin autor, "Bellas Artes", 7.
- Sin autor, "Bellas Artes", 7.
- "Inaugurada exposición de dibujos. Desde las cenizas muestran nueva cara de Bellas Artes," *El Siglo*, (Santiago), 24 de julio de 1969, 7.

- 41 Signo was the name of the group started in the early 1960s by Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez, and Eduardo Martínez Bonati, all of whom were teachers at the Universidad de Chile and active in politics.
- 42 Enrique Lihn, "Balmes," *Revista Cormorán* no. 7 (April 1970): 7.
- 43 [Anonymous], 1978, "José Balmes. El desafío de una pintura política," *Revista Araucaria de Chile*, no. 1, Madrid, 112.
- 44 The grape boycott began in 1965, in Delano, California, as a coordinated effort among thousands of agricultural workers—mainly Latinos and Filipinos—that lasted beyond 1970 until their demands were met and working conditions were improved.
- 45 The Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular consisted of José Balmes, Gracia Barrios, Francisco Brugnoli, Adolfo Couve, Gonzalo Díaz, Luz Donoso, Delia del Carril, Guillermo Nuñez, Eduardo Martínez Bonati, and Alberto Pérez, among other artists. They organized a number of exhibitions during Allende's political campaign, favoring murals, posters, and printmaking as part of the democratization of art.
- 46 Exhibitions directly involved with Allende that were presented at the MAC included: *América no invoco tu nombre en vano, Las 40 medidas del Gobierno Popular, Homenaje al triunfo del pueblo, and Brigadas Juveniles de la Unidad Popular*.
- 47 In December 1970 the Uruguayan artist Eugenio Darnet wrote to Rojas Mix asking Chilean artists to boycott the Primera Bial de Montevideo in response to the repression and political persecution during President Pacheco Areco's administration. See that epistolary exchange on the subject of the boycott in Sylvia Juliana Suárez and Carla Macchiavello, "Solidarity, Visual Arts, Networks and Revolution: A Brief Chronicle of the Rise and Fall of the Chile-Cuba Meridian in the Context of Latin American Art," in *Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina*, ed. María Clara Bernal (Bogotá: Universidad de los Andes, 2015), 542–43.
- 48 "It was an experimental museological project in support of the revolution that involved assembling a world class collection for a museum unlike any other in the world: An anti-imperialist institution for the peoples of the Third World." María Berrios, "Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad," in Mário Pedrosa, *De la naturaleza afectiva de las formas* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2017), 87.
- 49 See Mário Pedrosa, "Discurso de abertura del Museo de la Solidaridad," letter written in Santiago in 1972. **ICAA Record ID:** 807990.
- 50 There are at least two key texts in the MAC Archives by Mário Pedrosa that express his thoughts on art and politics from a Chilean perspective: "Arte y revolución" and "El modelo de Socialismo chileno y el Frente del Arte," both of which are typewritten, dated 1971. He signed this document as a researcher at the Instituto de Arte Latinoamericano (IAL).
- 51 "Solidaridad con el pueblo brasileño," *El Siglo* (Santiago), May 13, 1971.
- 52 Guillermo Nuñez, "Mirar por detrás de un espejo algo sucio, ¿autorretrato?," *Retrato Hablado* (Santiago: MAC, 1993), 81.
- 53 "Signatories included the following Chilean artists: Guillermo Nuñez, Alberto Pérez, Praxíteles Vásquez, Eduardo (Martínez) Bonati, Carmen Silva, Elsa Urzúa, José Moreno, José Balmes, Pedro Millar, and Anibal Ortizpozo, among many others." See "Artistas chilenos repudian la Bial de São Paulo," *Las Noticias de última hora* (Santiago), May 15, 1971, 3.
- 54 "Artistas chilenos repudian la Bial de São Paulo," 3.
- 55 After 1969 the Universidad de Chile no longer handled submissions to the biennial. From then on, all shipments were entrusted or delegated to private individuals or organizations.
- 56 *XI Bial* (São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1971), 55–56.
- 57 "*Contrabial* is an artists' book that called for a boycott of the 11th São Paulo Biennial in 1971 in condemnation of the censorship and torture under the Brazilian dictatorship. The publication is also a prized document that explains how political activism shaped a community of Latin American artists living in New York in the late 1960s and early 1970s." On this subject, see Aimé Iglesias Lukin, "Contrabial: Redefining Latin American Art and Identity in 1970s New York," *ICAA Documents Project Working Papers*, no. 4 (November 2016): 4–17, <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-4#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1%2C-374%2C3556%2C1986>.
- 38 Las esculturas no pudieron exponerse debido a que aún no habían regresado de Brasil.
- 39 Carlos Maldonado, "Crítica de arte: José Balmes," *El Siglo*, 16 de agosto de 1969, 10.
- 40 Enrique Lihn, "José Balmes," *Chile en la décima Bial de São Paulo* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas-Universidad de Chile, 1969), s/n.
- 41 *Signo* fue el nombre del grupo formado, a principios de la década del sesenta, por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati, todos ellos profesores de la Universidad de Chile y activos militantes políticos.
- 42 Enrique Lihn, "Balmes," *Revista Cormorán* no. 7 (abril 1970): 7.
- 43 Sin autor, 1978, "José Balmes. El desafío de una pintura política," *Revista Araucaria de Chile*, nº1, Madrid, 112.
- 44 El boicot de las uvas se inició en 1965 en Delano, California, como una acción coordinada de miles de trabajadores agrícolas –principalmente latinos y filipinos– que se proyectó en el tiempo, más allá de 1970, hasta que lograron sus demandas y mejoras en las condiciones laborales.
- 45 El Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular estuvo conformado por: José Balmes, Gracia Barrios, Francisco Brugnoli, Adolfo Couve, Gonzalo Díaz, Luz Donoso, Delia del Carril, Guillermo Nuñez, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez, entre otros artistas. Ellos se encargaron de organizar una serie de exposiciones durante la campaña presidencial de Salvador Allende, privilegiando el soporte del mural, el cartel y el grabado en la democratización del arte.
- 46 Entre las exposiciones realizadas en el MAC que estuvieron directamente relacionadas con Allende cabe mencionar: *América no invoco tu nombre en vano, Las 40 medidas del Gobierno Popular, Homenaje al triunfo del pueblo y Brigadas Juveniles de la Unidad Popular*.
- 47 En diciembre de 1970, el artista uruguayo Eugenio Darnet le pidió, por carta a Rojas Mix, el apoyo de los artistas chilenos para boicotear la Primera Bial de Montevideo ante la situación de represión y persecución política durante el gobierno del presidente Pacheco Areco. Sobre este intercambio epistolar, en relación al boicot, ver: Sylvia Juliana Suárez and Carla Macchiavello, "Solidarity, Visual Arts, Networks and Revolution: A Brief Chronicle of the Rise and Fall of the Chile-Cuba Meridian in the Context of Latin American Art." In *Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina*, ed. María Clara Bernal (Bogotá: Universidad de los Andes, 2015), 542–43.
- 48 Ver Mário Pedrosa, *Discurso de abertura del Museo de la Solidaridad*, carta escrita en Santiago en 1972. **Registro ICAA:** 807990.
- 49 "Se trataba de un proyecto museográfico experimental, en defensa de la revolución, cuyo reto implicaba crear una colección de calibre internacional que diera lugar a un museo único en el globo: una institución anti-imperialista para los pueblos del tercer mundo". María Berrios, "Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad". En: Mário Pedrosa, *De la naturaleza afectiva de las formas* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2017), 87.
- 50 Hay, al menos, dos textos claves de Mário Pedrosa con su pensamiento sobre arte y política desde el contexto chileno: "Arte y revolución" y "El modelo de Socialismo chileno y el Frente del Arte", ambos mecanografiados, fechados en 1971 y firmados como investigador del IAL en el FAIMAC.
- 51 "Solidaridad con el pueblo brasileño", *El Siglo* (Santiago 13 de mayo de 1971), s/n.
- 52 Guillermo Nuñez, "Mirar por detrás de un espejo algo sucio, ¿autorretrato?," *Retrato Hablado* (Santiago: MAC, 1993), 81.
- 53 "Entre los firmantes se encuentran los siguientes artistas chilenos: Guillermo Nuñez, Alberto Pérez, Praxíteles Vásquez, Eduardo (Martínez) Bonati, Carmen Silva, Elsa Urzúa, José Moreno, José Balmes, Pedro Millar, Anibal Ortizpozo, entre otros muchos". En: "Artistas chilenos repudian la Bial de São Paulo", *Las Noticias de última hora* (Santiago 15 de mayo de 1971), 3.
- 54 "Artistas chilenos repudian la Bial de São Paulo", 3.
- 55 La Universidad de Chile desde 1969 en adelante, no volvió a hacerse cargo de ningún envío a la Bial. Desde entonces los envíos fueron encargados o delegados, directamente, a personas u organizaciones privadas.
- 56 Catálogo *XI Bial* (São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1971), 55–56.
- 57 "*Contrabial* es un libro de artista llamando al boicot contra la 11va Bial de San Pablo de 1971, para denunciar la censura y tortura en el Brasil dictatorial. La publicación es también un preciado documento de cómo el activismo político dio forma a una comunidad de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York en los tardíos sesenta y tempranos setenta". Sobre este tema ver: Aimé Iglesias Lukin, "Contrabial: Redefining Latin American Art and Identity in 1970s New York", *ICAA Documents Project Working Papers*, no. 4 (November 2016): 4–17, <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-4#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1%2C-374%2C3556%2C1986>.
- 58 He added, "The idea of organizing an exchange with Chile, though complicated, is in the early stages of development, and would express concern for conditions in South America. If Chile could contribute transportation and modest expenses, it would be an important positive gesture of support. Please contact me somehow to discuss these ideas and any others you may have." Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter, and Theodoro Maus, *Contrabial* (publisher unknown: 1971), **ICAA Record ID:** 766244.
- 59 The movement of non-aligned nations arose during the Cold War as an alternative to the ideologies of the United States and the Soviet Union. The organization was launched in 1961 and included several countries, mainly in Africa, Asia, and Latin America. It was a Third World international network of support, solidarity, and development to counter imperialism and colonialism. Chile was a member from 1971 to 1973.
- 60 For more about this matter and the relationship between Chile and Cuba, see Suárez and Macchiavello, "Solidarity, Visual Arts, Networks and Revolution."
- 61 This subject has been studied by the art historian Mariana Marchesi, in "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970–1973," *A Contracorriente* 8, no. 1 (Fall 2010): 120–62.
- 62 During the event, Casa de las Américas hosted an exhibition of works by Chilean and Cuban artists. The works presented at the exhibition were donated in order to strengthen collections of Latin American art in both countries. That solidarity was a strategy designed to overcome financial barriers to acquisition. On the subject of the implications and achievements of this first gathering, see Miguel Rojas Mix and Adelaida de Juan, "Exposición de La Habana 1971 (chileno-cubana)," *Revista Casa de las Américas* 69 (November–December 1971): 187.
- 63 "Chile prepara Bial con proyección distinta a la de São Paulo," *El Nacional*, Caracas, September 6, 1971, 11.
- 64 Miguel Rojas Mix, ed., *Encuentro Chile-Cuba* (1971) (Santiago: Cuadernos de Arte Latinoamericano–Editorial Andrés Bello, 1973), 5.
- 65 In addition to the forty-four Chilean artists, guest participants included fifteen artists from Argentina (Ernesto Deira, Ignacio Colombres, Leopoldo Presas, Antonio Berni, León Ferrari, Oscar Smoje, Ricardo Carpani, Bengt Oldenburg, Jorge Santa María, Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Luis Felipe Noé, Helio Casal, Eduardo Rodríguez, and Graciela Carnevale), three from Uruguay (Eugenio Darnet, Jorge Damiani, and Amalia Polleri), and two special guests, Mário Pedrosa from Brazil and Mariano Rodríguez from Cuba.
- 66 The delegates from Argentina, Brazil, Colombia, Cuba, Chile, Mexico, Panama, Peru, Puerto Rico, Uruguay, and Venezuela, were Miguel Rojas Mix, José Balmes, Eduardo Garreaud, Carlos Maldonado, Lautaro Labbé, Mario Orozco Rivera, Raúl Rodríguez Porcell, Tilsa Tsuchiya, José Bracamonte, Eugenio Darnet, Régulo Pérez, Ricardo Carpani, Julio Le Parc, Sérvulo Esmeraldo, Carlos Granada, Alejandro 'Mono' González, Mariano Rodríguez, Lesbia Vent Dumois, José Fowler, Félix Beltrán, René de la Nuez, Alberto Carol, Adelaida de Juan, Carmelo González, and Francisco Blanco.
- 67 Miguel Rojas Mix, ed. *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur (Chile) – Encuentro de plástica latinoamericana (Cuba)* (1972) (Santiago, Cuadernos de Arte Latinoamericano - Editorial Andrés Bello, 1973), 6.
- 68 Rojas Mix, *Dos encuentros*, 20.
- 69 A result of the first gathering was the call made by the artists Julio Le Parc and Sérvulo Esmeraldo to take part in the second edition of *Plástica Latinoamericana*. See "Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París," 1973. **ICAA Record ID:** 794123. And, later, in support of the Chilean peoples' liberation and resistance, in the "Declaración: Encuentro de Plástica Latinoamericana Casa de las Américas, La Habana, Cuba, Octubre 1973." **ICAA Record ID:** 765863. This document proposed, once again, "challenging and boycotting cultural expressions promoted by imperialism and the dominant bourgeoisies."
- 70 On the subject of solidarity in this case and others, see Bojana Piskur, "Solidarity in Arts and Culture: Some Cases from the Non-Aligned Movement," 2016, [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/78\\_solidarity\\_in\\_arts\\_and\\_culture\\_some\\_cases\\_from\\_the\\_non\\_aligned\\_movement](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/78_solidarity_in_arts_and_culture_some_cases_from_the_non_aligned_movement).
- 71 Raven Falquez Munsell notes that "Carlo Ripa di Meana, the Biennale's new president, called it a 'prologue' to indicate the institution's intention to engage with audiences outside the art world, present a platform for education, and embrace more experimental artistic practices in future iterations." Raven Falquez Munsell, "Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale," *Art Journal* 74, no. 2 (April 2015): 45.
- 72 Y agrega que "la idea de organizar un intercambio con Chile, a pesar de ser complicado, está en los primeros inicios de desarrollo, y expresaría en sí mismo, una preocupación por la condición de América del Sur. Si el transporte y gastos modestos pudieran ser aportados por Chile, resultará un gesto positivo importante de apoyo. Por favor, pónganse en contacto conmigo de alguna manera sobre estas y cualesquiera otras ideas que Ud. tenga". En: Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter and Theodoro Maus, *Contrabial* 1971, s/n. **Registro ICAA:** 766244.
- 73 El movimiento de países no alineados surge, durante la Guerra Fría, como una alternativa a las ideologías imperantes de Estados Unidos y la Unión Soviética. Una organización que, desde 1961, reunió a diversos países, principalmente, de África, Asia y América Latina. Una red internacional de apoyo, solidaridad y desarrollo desde el tercer mundo en contra del imperialismo y el colonialismo. Chile ingresó en 1971 y participó hasta 1973.
- 74 Sobre este concepto y la relación entre Chile y Cuba, ver Suárez and Macchiavello, "Solidarity, Visual Arts, Networks and Revolution."
- 75 Este tema ha sido estudiado por la historiadora del arte Mariana Marchesi, en: "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970–1973", *A Contracorriente* 8, no. 1 (Fall 2010): 120–162.
- 76 Como parte del encuentro se realizó una muestra, en Casa de las Américas, con obras de artistas chilenos y cubanos. Las obras que se exhibieron allí fueron donadas con el objetivo de fortalecer las colecciones de arte latinoamericano de ambos países. La solidaridad aparece aquí como una forma estratégica capaz de contrarrestar las imposibilidades económicas de adquisición. Sobre las implicancias y los alcances de este primer encuentro, ver: Miguel Rojas Mix y Adelaida de Juan, "Exposición de La Habana 1971 (chileno-cubana)" *Revista Casa de las Américas* 69 (noviembre-diciembre 1971): 187.
- 77 "Chile prepara Bial con proyección distinta a la de São Paulo", *El Nacional*, Caracas, 6 de septiembre de 1971, 11.
- 78 Miguel Rojas Mix, ed., *Encuentro Chile-Cuba* (1971) (Santiago: Cuadernos de Arte Latinoamericano - Editorial Andrés Bello, 1973), 5.
- 79 A demás de los 44 artistas chilenos, participaron como invitados oficiales 15 artistas de Argentina (Ernesto Deira, Ignacio Colombres, Leopoldo Presas, Antonio Berni, León Ferrari, Oscar Smoje, Ricardo Carpani, Bengt Oldenburg, Jorge Santa María, Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Luis Felipe Noé, Helio Casal, Eduardo Rodríguez, Graciela Carnevale), 3 de Uruguay (Eugenio Darnet, Jorge Damiani, Amalia Polleri) y dos invitados especiales: Mário Pedrosa de Brasil y Mariano Rodríguez de Cuba.
- 80 Los delegados de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, fueron: Miguel Rojas Mix, José Balmes, Eduardo Garreaud, Carlos Maldonado, Lautaro Labbé, Mario Orozco Rivera, Raúl Rodríguez Porcell, Tilsa Tsuchiya, José Bracamonte, Eugenio Darnet, Régulo Pérez, Ricardo Carpani, Julio Le Parc, Sérvulo Esmeraldo, Carlos Granada, Alejandro 'Mono' González, Mariano Rodríguez, Lesbia Vent Dumois, José Fowler, Félix Beltrán, René de la Nuez, Alberto Carol, Adelaida de Juan, Carmelo González y Francisco Blanco.
- 81 Miguel Rojas Mix, ed., *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur (Chile) - Encuentro de plástica latinoamericana (Cuba)* (1972) (Santiago, Cuadernos de Arte Latinoamericano - Editorial Andrés Bello, 1973), 6.
- 82 Rojas Mix, *Dos encuentros*, 20.
- 83 Consecuencia del primer encuentro fue el llamamiento que hicieron los artistas Julio Le Parc y Sérvulo Esmeraldo para participar del Segundo encuentro de Plástica Latinoamericana. Ver: "Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París," 1973. **Registro ICAA:** 794123. Y, posteriormente, en apoyo a la liberación y resistencia del pueblo chileno, en la "Declaración: Encuentro de Plástica Latinoamericana Casa de las Américas, La Habana, Cuba Octubre 1973." **Registro ICAA:** 765863. En este documento se vuelve a proponer, como mecanismo, el "cuestionamiento y boicot de manifestaciones culturales promovidas por el imperialismo y las burguesías dominantes".
- 84 Sobre este y otros casos de solidaridad, recomiendo ver: Bojana Piskur, "Solidarity in Arts and Culture. Some cases from the Non-Aligned Movement", 2016. Disponible en [http://www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/78\\_solidarity\\_in\\_arts\\_and\\_culture\\_some\\_cases\\_from\\_the\\_non\\_aligned\\_movement](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/78_solidarity_in_arts_and_culture_some_cases_from_the_non_aligned_movement).
- 85 Raven Falquez señala que: "Carlo Ripa di Meana, the Biennale's new president, called it a 'prologue' to indicate the institution's intention to engage with audiences outside the art world, present a platform for education, and embrace more experimental artistic practices in future iterations". Raven Falquez Munsell, "Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale," *Art Journal* 74, no. 2 (April 2015): 45.

## Una fe de justicia social: Liberation through Print and Word in Antonio Martorell's *Salmos*<sup>1</sup>

Sonja Elena Gandert

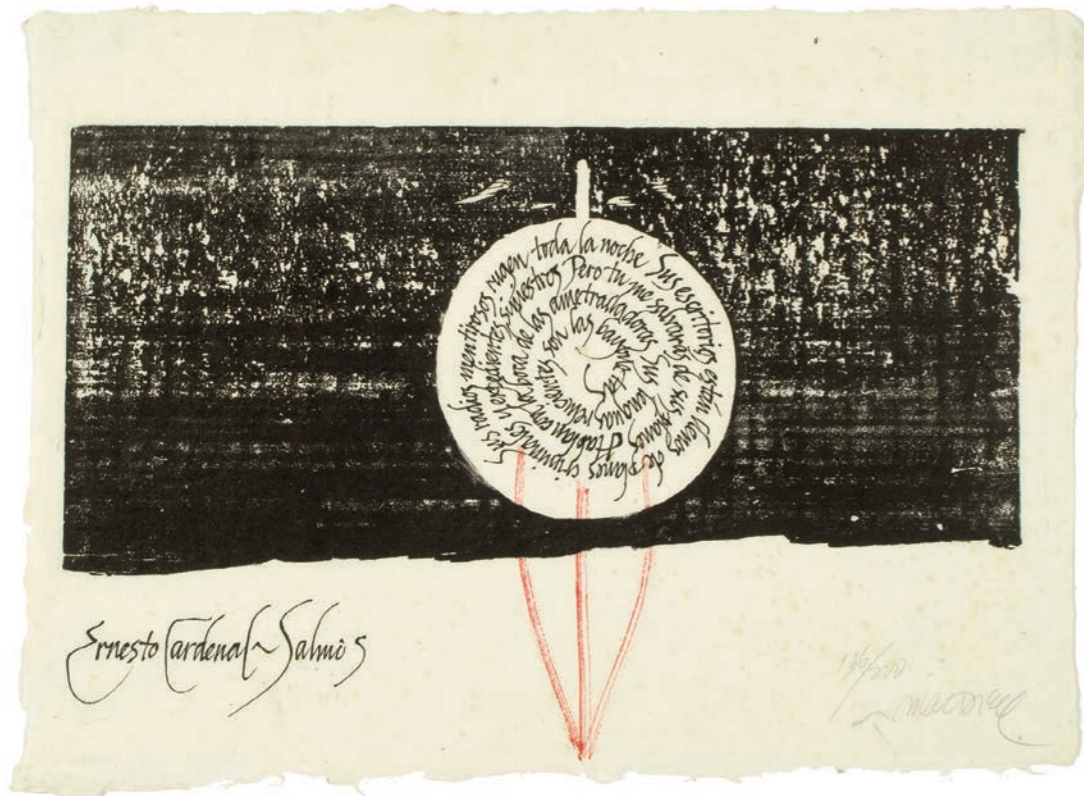
### INTRODUCTION

San Juan, Puerto Rico, 1971: three years had passed since Antonio Martorell set out on his own, leaving his position at the print workshop of the Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) to establish Taller Alacrán (Scorpion Workshop), a thriving hub of socially committed and collective production located in San Juan's Santurce neighborhood. There, Martorell and his colleagues taught screen-printing and woodcut techniques, earning renown for their politically and culturally engaged poster production. Yet financial troubles and political pressures soon took their toll, eventually forcing the workshop into bankruptcy and dissolution. In the wake of these hardships, Martorell created what would be the first of a number of "graphic-literary" portfolios, which take poetry as a point of departure yet place image and text on equal footing in order to create a cohesive whole.<sup>2</sup> Entitled *Salmos* (Psalms), the portfolio of woodblock prints is a visual interpretation of texts drawn from the eponymous 1969 poetry compilation-cum-contemporary psalter written by the Nicaraguan poet, Roman Catholic priest, and Marxist activist-turned-politician Ernesto Cardenal.<sup>3</sup> For his portfolio, Martorell chose select fragments from Cardenal's psalms, which served as a quasi-literal point of departure for the corresponding imagery. He then inscribed Cardenal's text by hand in exactly precise calligraphy directly onto the prints, often placing it in curving, spiral, or otherwise nonlinear arrangements relative to the printed image (fig. 1).

## Una fe de justicia social: Liberation through Print and Word in Antonio Martorell's *Salmos*<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

San Juan de Puerto Rico, 1971: tres años han transcurrido desde que Antonio Martorell se independizó, abandonando su cargo en el Taller de Grabado del ICP (Instituto de Cultura Puertorriqueña) para establecer el Taller Alacrán, un próspero punto de confluencia y, a nivel social, comprometido vía producción colectiva, localizado en el Barrio de Santurce. Es ahí donde Martorell y sus colegas enseñan grabado en serigrafía y técnicas de xilografía, llegando a obtener renombre por la hechura de carteles impregnados de compromiso tanto cultural como político. Dificultades financieras y presiones de cuño político infligieron pérdidas que llevaron al taller a la bancarrota y a su disolución. Tras dicha penuria, Martorell creó lo que sería el primero de una serie de portafolios "gráfico-literarios" teniendo a la poesía como punto de partida y colocando imagen y texto en pie de igualdad hasta montar, con ellos, un todo coheso.<sup>2</sup> Bajo el título de *Salmos*, el portafolios de los grabados en madera entraña una versión visual de textos sacados de una antología poética en salterio contemporáneo (datada en 1969 y bajo el mismo título) escrita por el poeta nicaragüense —sacerdote católico-romano y activista marxista volcado a la política— Ernesto Cardenal.<sup>3</sup> Para dicho portafolios, Martorell escogió fragmentos selectos de los "salmos" de Cardenal, los cuales fungieron casi como punto de partida literal para sus correspondientes imágenes. A seguir, el artista puertorriqueño transcribió a mano y de manera incisa el texto original, transcribiéndolo con precisión caligráfica en las estampas; a menudo lo coloca en arreglos no-lineales (curvos o espirales) referidos a la imagen impresa. (fig. 1)



**Fig. 1.** Antonio Martorell, *Salmo 5*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York

**Fig. 1.** Antonio Martorell, *Salmo 5*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

In this essay, I argue that there is a phenomenological aspect to both the artist's production of the *Salmos* and the viewer's interaction with them that can be linked loosely to the discipline, self-reflection, and ritual characteristic of the Catholic faith, and, more specifically, to tenets of Liberation Theology of the sort espoused by Cardenal. Though mindful of Martorell's pointed disavowal of organized religion, I nonetheless contend that the vestiges of a Catholic upbringing coupled with the sociopolitical exigencies of Puerto Rico in the late 1960s and early 1970s lend insight into both the portfolio's revolutionary valences and its affective potential.<sup>4</sup> Accordingly, I draw heavily on the portfolio's formal and process-related elements, the circumstances surrounding its production, and its potential for embodied modes of reception to undertake an analysis that considers the portfolio as an assortment of materially palpable as well as iconographically allusive objects. The prints are animated by Martorell's mobilizing of image, text, and materiality, eliciting engagement on a multisensory level that is by turns visual, haptic, and durational.

This study situates the portfolio's creation at a moment of rupture that found Martorell negotiating Taller Alacrán's demise, with all its attendant personal and financial ramifications, yet simultaneously drawing unexpected solace from the realization of the portfolio. The stakes of this reading are not inconsequential. Critics have argued that the *Salmos* constitute a profoundly personal expression of the artist's subjectivity and interiority that differentiates them from his previous, more collectively oriented graphic production.<sup>5</sup> Acknowledging the validity of such interpretations, I contend as well that just as Cardenal updates the biblical psalms to resonate in the context of the postwar global order, Martorell's *Salmos* likewise operate on a social register whereby the images unify and augment the already suggestive excerpts of text he selects. I further argue that the portfolio in its totality serves as a collective indictment of the institutions, administrations, and apparatuses of power that govern society on a universal level; this trenchant denouncement finds relevance in 1970s Puerto Rico as well. Pivoting back to a standpoint of the personal, reading Martorell's *Salmos* through the lens of Liberation Theology poignantly throws into relief Martorell's position as neocolonial subject. By collapsing the universal and the individual, the artist produces an empathetic, generative, and perhaps even spiritual viewing experience.

El argumento del presente ensayo señala haber un aspecto fenomenológico tanto para la elaboración artística de *Salmos* como para la interacción del observador con el portafolios. Lo cual puede vincularse sin mucho rigor a la disciplina, autorreflexión y rituales característicos de la fe católica; y, más específicamente, a los principios de la Teología de la Liberación adoptados por Cardenal mismo. A pesar de tomar en consideración la radical desaprobación del propio Martorell respecto a religiones institucionalizadas, permanezco firme en afirmar que los vestigios de su crianza católica, aunados a exigencias políticas del Puerto Rico de finales de los sesenta e inicios de los setenta, propician una lectura perspicaz tanto de la axiología revolucionaria del portafolios como de su potencial afectivo.<sup>4</sup> En función de ello, me apego fuertemente a aquellos elementos que se relacionan con el proceso mismo del portafolios. Me refiero a circunstancias en torno a su manufactura, así como a su potencial para incorporar modos de recepción capaces de emprender un análisis con cual el portafolios surte materialidades tangibles así como objetos alusivos de manera iconográfica. Lo que anima a los grabados es la movilización que hace Martorell de imagen, texto y materialidad, provocando así un involucramiento de tipo multisensorial, el cual, por momentos, es visual, táctil y duradero.

Este estudio sitúa la creación del portafolios en un momento de ruptura cuando Martorell se halla negociando los estertores del Taller Alacrán con todas sus ramificaciones personales y financieras, aunque, al mismo tiempo, propicia el solaz inesperado que conllevó el hacer el portafolios. Lo que entraña estar en vista de esta lectura no deja de tener consecuencias. La crítica arguye que los *Salmos* implican una expresión asaz personal de la subjetividad del artista, así como de su interioridad, la cual los diferencia de su producción anterior, más orientada hacia una gráfica colectiva.<sup>5</sup> Aceptando la validez de tales lecturas, sostengo que —del mismo modo que Cardenal actualiza los *salmos* bíblicos para que repercutan en contexto de un orden globalizado de posguerra— los *Salmos* de Martorell operan de modo semejante en un registro social donde las imágenes unifican y argumentan los ya sugestivos trechos del texto antes seleccionado. Más aún, afirmo que el portafolios (en su totalidad) funge de acusación colectiva de instituciones, administraciones y aparatos de poder que rigen sociedades a nivel universal; igualmente, tan tajante denuncia se torna relevante en el Puerto Rico de la década de setenta. Volviendo al punto que focaliza lo personal, al leerse los *Salmos* de Martorell bajo el lente de la Teología de la Liberación, ésto pone en relieve con cierta mordacidad la postura del artista en cuanto sujeto neocolonial. Al entrar en colapso lo universal y lo individual, Martorell gesta una experiencia visual que sugiere una empatía generadora y, tal vez, incluso espiritual.

**MARTORELL AND THE ICP**

Born in 1939 in Santurce, Martorell was a promising student and in 1957 left Puerto Rico to study diplomacy at Georgetown University, a decision he later characterized as “an absurd choice for a Puerto Rican with neither national sovereignty nor an embassy in which to express that sovereignty.”<sup>6</sup> Subsequently he traveled to Madrid on a grant from the Fundación Ferré to study painting, where he claims he “discovered” his *hispanidad*, which served as a counter to the pervasive U.S. influence that had characterized his earlier life.<sup>7</sup> In Madrid he took private lessons with the painter Julio Martín Caro before returning to Puerto Rico in 1962. The scholarship he earned to attend Georgetown required that he work in public service after graduation, which he fulfilled by apprenticing with artists Lorenzo Homar and Rafael Tufiño at the ICP. Once Martorell “outgrew” the ICP, he went on to found Taller Alacrán, yet the ICP remained foundational to his subsequent explorations of print and the written word.

Even after leaving their tutelage, Martorell’s training under master printers Homar and Tufiño is evident in both his style and social commitment; of particular relevance to this essay is Homar’s own predilection for calligraphy as well as for the coexistence of image and text in his prints. *Plenas*, a 1955 portfolio designed by Irene Delano and illustrated by Homar and Tufiño, evinces a fluid integration of image, text, and musicality: one print from the series, entitled *El obispo de Ponce* (The Bishop of Ponce), incorporates interlocking letters in a spindly serif font.<sup>8</sup> On the right, the opening measures and lyrics of a *plena*, a genre of African-derived folk music popular in Puerto Rico, accompany Homar’s illustration of the song, which satirizes the visit of a Spanish bishop to the city of Ponce through a child’s inquisitive musings about his improprieties (drunkenness, gambling, and other acts of depravity).<sup>9</sup> Harkening to Spanish artist Francisco de Goya’s late-eighteenth-century critiques of the clergy in his *Los caprichos* series, Homar and Tufiño’s portrayal of the bishop draws attention to his sumptuous robes, miter, and staff, even as the parade of Ponceños who have come to greet him appear gaunt and tattered. Echoes of this critique of the Catholic church and the use of printmaking to illustrate music can be seen in the *Salmos*: biblical psalms are meant to be sung alongside musical accompaniment. Meanwhile, Homar’s 1972 woodcut *El Maestro*, which pays tribute to Puerto Rican nationalist icon Pedro Albizu Campos, shares with the *Salmos* both a deliberate retention of the woodblock’s original texture and the integration of calligraphic text and image into a single composition.<sup>10</sup> Yet while Homar carved text directly onto the block, Martorell painstakingly handwrote Cardenal’s text onto the *Salmos* only after the printing process was complete, a key distinction that I will discuss at greater length below.

**MARTORELL Y EL ICP**

Nacido en 1939 en Santurce, Martorell era un prometedor estudiante que sale de Puerto Rico en 1957 para estudiar diplomacia en Georgetown University, en Washington, decisión que él mismo caracterizó después como “Absurda elección para un puertorriqueño sin soberanía nacional ni embajada donde representarla”.<sup>6</sup> Posteriormente viaja a Madrid como becario de la Fundación Ferré para estudiar pintura, donde, a su juicio, “descubrió” su *hispanidad*, necesaria para contrarrestar la sofocante influencia norteamericana que había marcado su vida anterior.<sup>7</sup> Estando en Madrid, recibió clases privadas del pintor Julio Martín Caro, antes de su retorno a Puerto Rico en 1962. La beca que obtuvo para ingresar en Georgetown requería trabajo de servicio social tras graduarse y que cumplió como aprendiz de los artistas Lorenzo Homar y Rafael Tufiño en el ICP. Una vez que Martorell “superó” la experiencia del Instituto, siguió adelante al establecer el Taller Alacrán, no obstante que el ICP nunca dejó de ser el cimiento para indagaciones posteriores tanto en el grabado como en la palabra escrita.

Aun al abandonar la tutela de ambos, la formación de Martorell bajo las enseñanzas de los maestros impresores Homar y Tufiño se torna evidente tanto en el estilo como en su compromiso social; para este ensayo, es relevante en particular la predilección que Homar le da a la caligrafía así como a la coexistencia entre imagen y texto en sus estampas. *Plenas*, un portafolios de 1955 diseñado por Irene Delano con ilustraciones de Homar y Tufiño, pone en evidencia el flujo que integra imagen, texto y musicalidad. *El obispo de Ponce*, un grabado de la serie, incorpora letras que se entrelazan, alargándose, con una fuente serifada.<sup>8</sup> Hacia la derecha, la métrica de apertura y la letra de la *plena* —un género de música popular folklórica puertorriqueña de origen africano— son acompañadas por la ilustración de Homar de la canción. Ésta hace sátira de la visita del obispo español a la ciudad de Ponce valiéndose de meditaciones infantiles preguntonas sobre lo que es impropio: su ebriedad, tendencia al juego y demás actos de depravación.<sup>9</sup> Remontándose a finales del siglo XVIII con las críticas que hace al clero el maestro español Francisco de Goya, en su serie *Los caprichos*, el retrato del obispo que montan Homar y Tufiño se centra en la suntuosidad del vestuario, la mitra y el báculo, aun cuando los ponceños que acuden a saludarlo parecen demacrados y andrajosos. Ecos de esa crítica a la iglesia católica y al uso del grabado para ilustrar música son notorios en los *Salmos*: el propósito de los *salmos* bíblicos es el de ser cantados con acompañamiento musical. Del mismo modo, la xilografía *El Maestro* —hecha por Homar en 1972 para rendir homenaje al símbolo nacionalista de Puerto Rico, Pedro Albizu Campos— comparte con los *Salmos* tanto una deliberada memoria de la textura original del grabado en madera, así como la integración caligráfica de texto e imagen en una composición.<sup>10</sup> No obstante, mientras Homar hizo la incisión del texto directamente en el bloque de madera, Martorell se esmeró para escribir a mano el texto de Cardenal en los *Salmos*, aunque solo después de haber concluido el proceso de impresión; de hecho, una distinción considerable que retomaré, en mayor detalle, en otro momento.

**TALLER ALACRÁN AND THE GENESIS OF THE SALMOS**

Located at Calle Cerra 726, a storefront that Martorell rented from his father in Santurce, Taller Alacrán quickly rose to prominence due to its technically sophisticated and biting political production as well as its manifest social commitment. In addition to teaching printmaking and printing posters for both sanctioned cultural events and more subversive actions, the workshop produced clothing and textiles (often decorated with motifs inspired by Taíno iconography), theatrical sets and costumes, children’s books, and more. The workshop’s emphasis on community access was evident in their practice of training high school dropouts in printmaking and other skills free of charge.<sup>11</sup> As Taller Alacrán flourished, its activities were further expanded to include a film department headed by Diego Echevarría, a theater/marionette department led by Anita Cruset, a photography department overseen by José Rafael Charrón, and a drawing department led by Manuel García Fonteboa.<sup>12</sup> However, by 1971 Taller Alacrán’s future looked significantly less rosy as it became clear that the workshop was on the brink of financial collapse, in part because of the political activities of some of its members.<sup>13</sup> According to Martorell’s biographer, former Taller Alacrán collaborator and close friend Antonio T. Díaz Royo, the Model Cities Program (part of President Lyndon B. Johnson’s Great Society and War on Poverty initiatives) approached the workshop as a possible beneficiary of funding, as the work that they were realizing aligned with the stated goals of the program. However, San Juan Mayor Carlos Romero Barceló ordered their application denied, ostensibly because Taller Alacrán board member Milton Pabón Torres and his wife Delia Ortega de Pabón were members of the Partido Independentista Puertorriqueño (PIP).<sup>14</sup> After additional bureaucratic hurdles and further tension that culminated in police raids of the space, it became clear that Taller Alacrán’s days were numbered and that bankruptcy was inevitable. As Martorell recalls, “There began the beginning of the end of Taller Alacrán, which I kept up for a bit longer out of my own obstinance . . . . And as the result of all of these abuses I became ill with a bad cold . . . which kept me in bed for three weeks. When I awoke from my cold, Annie Santiago asked me again if I would illustrate a *salmo* by Cardenal for her book *Moneda y banca* (Currency and Banking).”<sup>15</sup> It was through the requester in question, Annie Santiago de Curet, a historian and researcher at the Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, that Martorell first became acquainted with Cardenal’s *Salmos*.<sup>16</sup> After completing the first of the images, a representation of a bank based on text from Cardenal’s *Salmo 16* (fig. 2), Martorell continued to explore the “efecto curativo” (curative effect) that Cardenal’s poetry evoked in him.<sup>17</sup> As Díaz Royo recalls, the artist “recovered and proceeded to realize designs out of the very ashes of the *taller* with a renewed sense of enthusiasm.”<sup>18</sup> Martorell’s prolonged convalescence and subsequent reemergence in the wake of the dashed hopes of the nearly defunct printshop invite comparisons to the phoenix, whose metaphorical associations with renewal, reinvention, and rebirth in turn shed light on the phase of his artistic production that was to come, one exemplified by the *Salmos*.

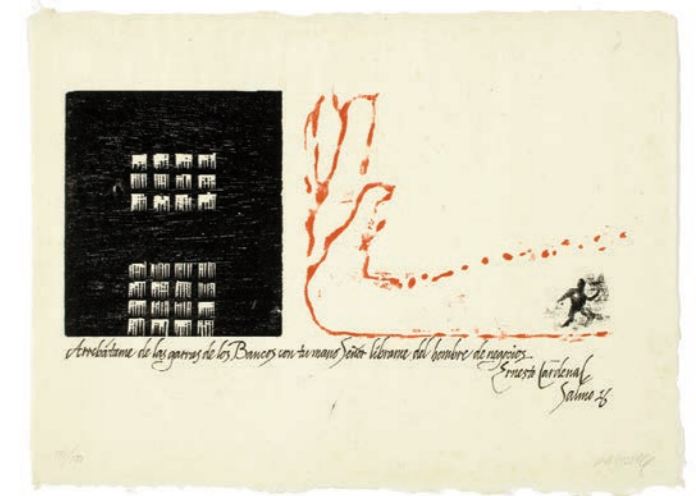


Fig. 2. Antonio Martorell, *Salmo 16*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31/8 x 43/2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 2. Antonio Martorell, *Salmo 16*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

**TALLER ALACRÁN Y EL ORIGEN DE LOS SALMOS**

Localizada en la Calle Cerra 726, un local con escaparate que su padre le alquila a Martorell en Santurce, el Taller Alacrán rápidamente cobra importancia debido a que su producción posee una técnica sofisticada y una mordacidad política, aunadas a su desfachatado compromiso social. Además de su enseñanza del grabado y la impresión de carteles, ya sea para legitimar algunas actividades culturales o actos de cuño subversivo, el taller produjo ropas y tejidos (a menudo decorados con iconografía de la cultura taína), escenografías de teatro y vestimentas, libros para niños, entre otros. El acento del taller recaía, evidentemente, en tener acceso a la comunidad, ya sea para adiestrar en grabado a aquellos estudiantes que abandonaron los estudios secundarios, ofreciendo incluso otras habilidades sin cargo alguno.<sup>11</sup> A medida que el Taller Alacrán florece, sus actividades fueron expandiéndose llegando a incluir un departamento fílmico a cargo de Diego Echevarría, otro de teatro de marionetas encabezado por Anita Cruset, un departamento de fotografía bajo la supervisión de José Rafael Charrón, así como un departamento de dibujo asignado a Manuel García Fonteboa.<sup>12</sup> Sin embargo, en 1971 el futuro del Taller Alacrán se tornó bastante oscuro, llegando al borde del colapso financiero debido, en buena parte, a las actividades políticas de algunos de sus miembros.<sup>13</sup> Según el biógrafo de Martorell —un antiguo colaborador del Taller Alacrán y amigo cercano, Antonio T. Díaz Royo—, el Programa de Ciudades Modelo (parte integral de las iniciativas “La Gran Sociedad” y “Guerra a la Pobreza” del Presidente Lyndon B. Johnson) condujo al taller a la posibilidad de ser beneficiario de fondos en la medida que su trabajo-en-proceso entraba en sintonía con las metas estipuladas en dicha iniciativa. No obstante todo ello, el alcalde de San Juan, Carlos Romero Barceló, ordenó que se anulara la solicitud, aparentemente porque un miembro del consejo del Taller Alacrán, Milton Pabón Torres y su esposa Delia Ortega de Pabón eran miembros del PIP (Partido Independentista Puertorriqueño).<sup>14</sup> Además de obstáculos burocráticos y posteriores tensiones que culminaron con redadas policiales del local, se tornó claro que los días del Taller Alacrán estaban contados y que la bancarrota era inminente. Martorell recuerda: “Ahí comenzó el principio del fin de El Taller Alacrán que yo mantuve un poco más, por obstinado que soy . . . fruto de todos esos abusos, yo me enfermé con un catarro



Nelson Rivera has suggested that Martorell's portfolios are not literal illustrations of the poetry that he chooses as a point of departure, but rather are "visual readings" that cultivate a sense of authorship that neither subordinates nor overdetermines the text relative to the image.<sup>19</sup> Martorell himself corroborates this view, affirming that just as Cardenal "rescues" the biblical psalms and endows them with a revolutionary potential, so too do his woodcuts constitute a "third generation" in this process of rescue and renewal that "depart from the situation in Puerto Rico" without relinquishing the polyvalent interpretive possibilities found in both Cardenal's *Salmos* and the original psalms from which the Nicaraguan priest drew his own inspiration.<sup>20</sup> In navigating his artistic "recovery" through the realization of the portfolio, Martorell mobilizes the print medium's reproducibility and materiality, further thematizing renewal through the organic and idiosyncratic contingency that are hallmarks of both the woodcut technique and the handmade paper substrate on which the portfolio is printed.

The portfolio consists of fourteen woodblock prints plus a cover sheet and a colophon and is printed on Okawara, a Japanese paper made from *kozo* (paper mulberry) fibers. Unlike the silkscreen posters printed on commercially produced paper seen in Puerto Rican graphics production during the 1950s and 1960s—a milieu in which Martorell was exceptionally active while at both the ICP and Taller Alacrán—these fibrous, creamy sheets boast a tactility and a draping, almost fabric-like texture that is diaphanous yet sturdy.<sup>21</sup> Moreover, its apparently delicate transparency is contradicted by an equally appreciable sense of malleable density and resilience, evoking skin in a way that aptly exemplifies what Robb Hernández and Tatiana Reinoza have described as "paper's fleshy contours."<sup>22</sup> Martorell has likewise compared its texture to that of the host administered as part of the Catholic rite of Holy Communion, an association that cannot help but suggest the spectral persistence of the materialities of Catholic ritual to those raised under its influence.<sup>23</sup> His choice of paper also lends itself to a more artisanal rather than mechanical printmaking process: to execute the *Salmos*, Martorell did not pass the sheets through a press, but rather carved directly onto the wood block, inked it, and placed the sheet on top, applying pressure with the back of a spoon to ensure an even transfer.<sup>24</sup>

que me duró como tres semanas, acostado. Cuando me levanté de ese catarro, Annie Santiago . . . vuelve . . . a pedirme que le illustre un "salmo" de Cardenal para [la portada o la publicación] de su libro *Moneda y banca*."<sup>15</sup> Así, fue a través de quien le hizo el pedido, la historiadora e investigadora de la Universidad de Puerto Rico (en el recinto de Río Piedras), Annie Santiago de Curet, que Martorell tomó conocimiento de los *Salmos* de Cardenal.<sup>16</sup> Tras concluir la primera de sus imágenes, una representación de banco basada en el "Salmo 16" de Cardenal (Fig. 2), Martorell siguió hurgando en el "efecto curativo" que tal poesía le provocaba.<sup>17</sup> Según recuerda Díaz Royo, "El creador del Taller Alacrán se recupera y procede a realizar los diseños desde las cenizas mismas del taller, con nuevo entusiasmo."<sup>18</sup> La larga convalecencia de Martorell y su posterior resurgimiento tras el dismantelamiento de esperanzas sobre el casi difunto local de grabado propicia comparaciones con el ave fénix de metafórico vínculo con renovación, reinención o bien renacimiento. A su vez, ésto proyecta una luz sobre aquella fase de su producción artística que vino a ser identificada con "Salmos".

Nelson Rivera ha llegado a sugerir que los portafolios de Martorell no son ilustraciones literales de la poesía que escoge como punto de partida, sino, más bien, "lecturas visuales" que preservan un sentido de autoría, el cual no se subordina ni tampoco determina en exceso el texto referente a la imagen.<sup>19</sup> El propio Martorell corrobora ese mismo punto de vista, afirmando que, del mismo modo que Cardenal "rescata" los salmos bíblicos, dotándolos de un potencial revolucionario, sus grabados en madera constituyen "la tercera generación" en dicho proceso de rescate y renovación; el cual "se origina de la situación en Puerto Rico" aunque sin renunciar a posibilidades polivalentes de interpretación que se hallan tanto en los *Salmos* de Cardenal como en los salmos bíblicos originales en los que el sacerdote nicaragüense se inspira.<sup>2</sup> Al hacer que su "recuperación" artística navegue a través de la hechura del portafolios, Martorell moviliza materialidad y reproducibilidad del medio impreso, para tornarlo, a seguir, tema de renovación por medio de la contingencia orgánica e ideosincrática. Ambas caracterizan tanto la técnica de la xilografía como aquel sustrato de papel hecho a mano sobre el cual se imprime el portafolios.

El portafolios consiste en catorce grabados en madera, además de una hoja de portada y colofón impresos en Okawara, papel japonés hecho de fibras de *kozo* (papel de mora). A diferencia de las estampas sobre serigrafía producidas en un papel comercial, algo tan común en la producción gráfica de las décadas de cincuenta y sesenta —y medio con que Martorell se puso en actividad tanto en el ICP como en el Taller Alacrán—, las hojas fibrosas y pulposas proyectan una sensación háptica y de drapeado, casi una textura de tejido que es diáfana a pesar de ser robusta.<sup>21</sup> Más aún, su transparencia aparentemente delicada entra en contradicción con un sentido igualmente notorio de densidad y resistencia maleables que evocan piel y de una cierta manera lo que Robb Hernández y Tatiana Reinoza han descrito como "contornos carnosos de papel."<sup>22</sup> Del mismo modo, Martorell ha comparado dicha textura a la de las hostias que se brindan como parte del rito católico de la Santísima Comunión, nexa que sugiere la persistencia espectral de las materialidades del ritual del catolicismo en quienes fueron educados bajo su influjo.<sup>23</sup> Por sí mismo, el papel escogido se presta más para un proceso de impresión más manual que mecánico. Para realizar los *Salmos*, Martorell no pasa las hojas a través de la prensa, sino que

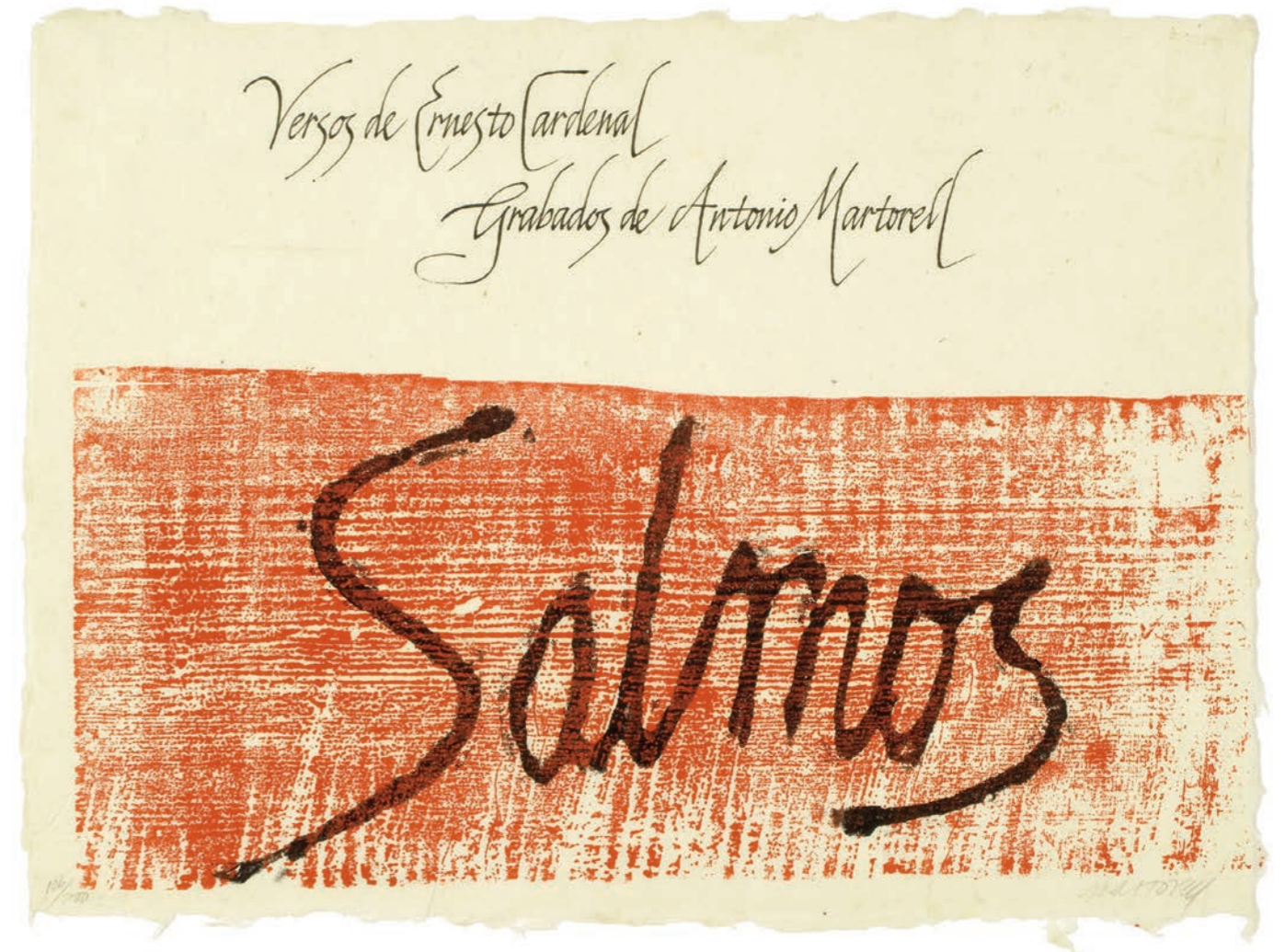


Fig. 3. Antonio Martorell, Cover sheet for *Salmos* (Psalms), 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 3. Antonio Martorell, La portada de *Salmos*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

The plates themselves are printed in either one or two colors—black and red—with evidence of similarly irregular blocks used across multiple image contexts, as can be seen in the case of the cover sheet (fig. 3) and *Salmo 5*, "Sus radios mentirosos rugen toda la noche" (Their Lying Radios Roar through the Night) (see fig. 1). Although woodblock printing allows both for the repeatability of motifs and an overall reproducibility, Martorell consciously leaves his individual mark on each print by painstakingly inscribing by hand Cardenal's words in his distinctive calligraphy. While this fact is noted in most descriptions of the series, few have attended to the full extent of the time commitment, precision, and patience that such a process must have entailed.<sup>25</sup> Though emphatically eschewing Catholicism, Martorell has nonetheless acknowledged the validity of comparisons to the sustained labor of monks in a medieval scriptorium and affirmed the existence of an undeniably cathartic "estado de gracia" (state of grace) and "fe de justicia social" (faith of social justice) produced through the act of calligraphic writing.<sup>26</sup>

hace incisiones directas sobre el taco de madera, lo entinta y luego coloca la hoja por encima, aplicando presión con la parte trasera de una cuchara para cerciorarse de una transferencia equilibrada.<sup>24</sup>

Las planchas mismas se imprimen en uno o dos colores (negro y rojo) poniendo en evidencia la semejanza irregular de los tacos de madera usados a lo largo de múltiples contextos imagéticos, como puede observarse en el caso de la hoja de portada (Ilus. 3), así como en *Salmo 5*, "Sus radios mentirosos rugen toda la noche" (ver Ilus. 1). A pesar de que la impresión sobre tacos de madera permite tanto la reiteración de motivos y su reproducción general, Martorell deja de manera consciente su huella individual en cada estampa al inscribir, muy cuidadosamente, las palabras de Cardenal con su caligrafía tan peculiar. No obstante que ese hecho sea percibido en la mayor parte de las descripciones de la serie, muy pocos han percibido (en toda su amplitud de involucramiento) el tiempo, precisión y paciencia que dicho proceso debe haber entrañado.<sup>25</sup> No obstante que se eviten enfáticamente referencias al catolicismo, Martorell llega a reconocer su validez comparativa con la mano de obra minuciosa de los monjes en un scriptorium medieval, llegando a afirmar la existencia de un "estado de gracia", innegablemente catártico, y "fe de justicia social" generada por el acto mismo de la escritura caligráfica.<sup>26</sup>

### ERNESTO CARDENAL'S SALMOS, LIBERATION THEOLOGY, AND THE "SCRIPTURALITY" OF MARTORELL'S CALLIGRAPHIC RITUAL

According to art historian David Craven, "Liberation Theology, which is sometimes called 'Third World Theology' because of its immense significance in Latin America and Africa, was based on the claim that the central import of the Bible resides in the stories of struggle, liberation, and redemption in which God is said to side with the oppressed . . . . Thus, for Cardenal and other liberation theologians, the biblical psalms—in concert with authentic artistic practice—are meant for forging 'community through the common language of redemption.'"27 A key figure in the Liberation Theology tradition, Ernesto Cardenal earned degrees in literature before joining a Trappist monastery in Kentucky under the mentorship of cleric Thomas Merton. After completing theological studies in Medellín, Colombia, in 1966 he founded an artist colony on the Nicaraguan island of Solentiname, which served as an incubator for many of the ideas of collectivity and activism through art that were taken up by the leftist Frente Sandinista de Liberación Nacional (Sandinista National Liberation Front), in whose revolution Cardenal was an active participant. Exiled for a period during the Somoza dictatorship, Cardenal later served as Minister of Culture of Nicaragua from 1979 to 1988.

Written between 1961 and 1964, Cardenal's *Salmos* were first published in 1964 and have enjoyed worldwide appeal ever since. Alluding both structurally and thematically to David's psalms from the Old Testament, Cardenal's *Salmos* nonetheless reference institutions, technologies, and historical and cultural phenomena relevant to a twentieth-century audience.<sup>28</sup> In particular, as Alberto Rivera Vaca has cogently analyzed, Cardenal's *Salmos* echo Latin American intellectuals' Cold War-era critiques of the deployment of scientific and communications technologies toward the perpetration of atrocities during the Second World War.<sup>29</sup> To that end, he highlights the recurrence of motifs such as atomic bombs and concentration camps that unequivocally invoke the war, while underscoring the ways in which these motifs are readily transferrable to more contemporary instances of repressive regimes, including in Nicaragua and elsewhere in Latin America.<sup>30</sup> As Rivera Vaca notes, in the poems Cardenal spills considerable ink denouncing *mentiras* (lies), slogans, and propaganda (for him the three are synonymous), particularly as they are disseminated through cinema, television, and the radio, media employed to great effect by regimes across the ideological spectrum—from the Nazis to the Soviets to the United States—both during the war and in the ensuing decades.<sup>31</sup> Imagery related to communication, corrupt leaders, and confinement and torture likewise pervade the excerpts that Martorell selected for his "graphic-literary" translations.

### LOS SALMOS DE ERNESTO CARDENAL, TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Y LA "ESCRIPTRALIDAD" DEL RITUAL CALIGRÁFICO DE MARTORELL

Según el historiador del arte David Craven, "La teología de la Liberación —a veces denominada 'Teología Terceromundista' por su enorme significado tanto en América Latina como en África— se basó en reivindicar que el meollo de La Biblia reside en narrativas de lucha, liberación y redención en las cuales Dios toma el lado de los oprimidos . . . . Por lo tanto, para Cardenal y demás teólogos liberacionistas, los salmos bíblicos —en concordancia con la práctica artística auténtica— cobijan el propósito de forjar comunidad por medio de un lenguaje común y redentor."<sup>27</sup> Siendo una figura clave y tradicional en la Teología de la Liberación, Ernesto Cardenal se graduó en literatura antes de unirse al monasterio trapense en Kentucky que tenía como mentor a Thomas Merton. En 1966, tras completar sus estudios teológicos en Medellín, Colombia, Cardenal fundó una colonia de artistas en la isla nicaragüense de Solentiname, la cual fungió de incubadora para muchas de las ideas de colectividad y activismo vía arte que fueron asumidas en el ala izquierda por el Frente Sandinista de Liberación Nacional, de cuya revolución Cardenal fue activo participante. Viviendo un período en el exilio durante la dictadura somocista, Cardenal ocupó después el cargo de Ministro de Cultura de Nicaragua de 1979 a 1988.

Escritos entre 1961 y 1964, los *Salmos* de Cardenal se publicaron inicialmente ese año y han despertado un apelo desde entonces. Aludiendo tanto a la temática como a la estructura de los salmos de David, en el Viejo Testamento, los *Salmos* de Cardenal se refieren a instituciones, tecnologías, así como a fenómenos históricos y culturales que son relevantes para un público del siglo XX.<sup>28</sup> En particular, según el análisis convincente de Alberto Rivera Vaca, los *Salmos* de Cardenal repercuten en aquellas críticas de intelectuales durante la Guerra Fría en torno al despliegue de tecnologías científicas y de comunicación impuestas para perpetrar atrocidades durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>29</sup> Con ese fin, destaca la recurrencia de motivos tales como bombas atómicas y campos de concentración que evocan, de modo inequívoco, la contienda, al mismo tiempo que subrayan los modos en que tales motivos están listos para ser transferidos a ejemplos más contemporáneos de regímenes represivos, desde Nicaragua hasta cualquier otro punto de América Latina.<sup>30</sup> De acuerdo a lo que señala Rivera Vaca, en sus poemas, Cardenal desparrama tinta considerable para denunciar mentiras, eslogans y propaganda (a su juicio los tres son sinónimos), en la medida en que se diseminan particularmente vía cine, TV y radio, medios empleados con gran efecto por diversos regímenes del espectro ideológico —desde los nazis a los soviéticos hasta los Estados Unidos mismos— ya sea durante la guerra o bien en las décadas siguientes.<sup>31</sup> Del mismo modo, las imágenes relativas a comunicaciones, líderes corruptos, confinamiento o tortura impregnan los fragmentos escogidos por Martorell para sus versiones "gráfico-literarias".

Martorell also chose to include a number of Cardenal's exhortations to God that, according to Rivera Vaca, speak on behalf of the collective even when voiced in singular terms.<sup>32</sup> As Geoffrey R. Barrow has similarly argued, "The primary purpose of the psalms is to sing hymns to God's powers and benefactions. However, Ernesto Cardenal's psalms . . . greatly reduces the proportion of praise psalms, favoring instead psalms of supplication." Moreover, he adds that "In the overall movement of the anthology, the juxtaposition of evil and suffering in the poems with unmitigated, triumphant joy suggests that suffering is redemptive."<sup>33</sup>

In the context of Martorell's graphic reinterpretation of Cardenal's *Salmos*, which are in turn an inventive refashioning of biblical texts, this notion of redemption through suffering, or at least through a methodically self-sacrificing and disciplined practice, is an aspect integral to understanding the portfolio. Although I am not suggesting a directly correlative relationship between Martorell's work at this time and Liberation Theology writ large, I would argue that the concerns that governed its rise during the 1960s and 1970s in turn informed Martorell by way of both a preexisting preoccupation with religion and a burgeoning politicization.<sup>4</sup> About Martorell, Díaz Royo has noted cryptically that "his early education in the Catholic faith taught him the importance of ritual and the assumption of guilt as an extremely personal feeling, which can clearly be distinguished from a sense of social shame."<sup>35</sup> For his part, Martorell has alluded to his time studying under the Jesuits at Georgetown, explicitly linking their tutelage to a deeper understanding of the power imbalances inherent to the colonial relationship between Puerto Rico and the United States.<sup>36</sup> Taking into consideration factors such as the context of the portfolio's creation and, by extension, the themes of resurrection and renewal that coincided with it, I believe that much might be made of Martorell's impulse to create the *Salmos* at a moment of both personal and societal crisis.<sup>37</sup> To that end, examining Martorell's practice of hand-inscribing the calligraphic lettering on each and every print and attending to the ways in which the viewer must follow the spiraling, curvilinear, and otherwise nonconformist path of the letters reveals that the discipline required to execute this meticulous task is in its own way a form of ritual—moreover, there is something devotional about the act of navigating around, between, and on top of the image to encounter its relationship with the text. This cathartic convergence of personal devotion and communal awareness is a signal characteristic of Martorell's *Salmos* both individually and in their collective form.

El artista optó por incluir bastantes de las exhortaciones a Dios hechas por Cardenal, las cuales, según Rivera Vaca, hablan en nombre de lo colectivo, aun al transmitirse en términos singulares.<sup>32</sup> Geoffrey R. Barrow ha hecho un argumento similar: "El objetivo primordial de los salmos es el de entonar himnos al poder divino y sus benefacciones. Sin embargo, la salmodia de Ernesto Cardenal . . . reduce, en gran medida, la proporción de salmos de alabanza, favoreciendo, en cambio, salmos de súplica". Más aún, añade que "En la mecánica general de la antología, la yuxtaposición de mal y sufrimiento en los poemas —con alegría triunfal y sin cortapisas— sugiere que dicho pesar alcanza la redención".<sup>33</sup>

En el contexto de la reinterpretación gráfica que Martorell hace de los *Salmos* de Cardenal —los cuales, a su vez, son una readaptación imaginativa de los textos bíblicos—, dicha noción de "redención" (vía sufrimiento, o, al menos, a través de un metódico autosacrificio y práctica disciplinaria) implica un aspecto integral para entender el portafolios. No obstante, no estoy sugiriendo aquí ningún nexo directo de correlación entre la obra de Martorell en aquella época y la Teoría de la Liberación al pie de la letra; lo que quisiera argumentar entrafía que hubo un surgimiento, en las décadas de sesenta y setenta, que influyó a Martorell, a su vez, tanto en su preocupación anterior con lo religioso como por la floreciente politicización.<sup>34</sup> Con respecto a Martorell, Díaz Royo percibe en forma críptica que "su temprana formación en la fe católica le enseña la importancia del ritual y la asunción de la culpa como sentimiento personalísimo, que claramente puede distinguirse de la vergüenza social".<sup>35</sup> Por su parte, Martorell ha aludido a la época de sus estudios jesuítcos en Georgetown, explícitamente vinculando su tutela a un más profundo entendimiento de los desequilibrios del poder inherente a los nexos coloniales entre Puerto Rico y los Estados Unidos.<sup>36</sup> Al tomarse en consideración factores tales como el contexto en el que se hace el portafolios y, por extensión, los temas de resurrección y renovación que coinciden con éste, soy de la opinión de que mucho se debe al ímpetu de Martorell para crear sus *Salmos* en un momento de crisis tanto personal como social.<sup>37</sup> Con esa finalidad, al examinarse las prácticas de Martorell respecto al inscribir a mano, caligráficamente, las letras en cada uno de los grabados y seguir el modo en que cada observador debe acompañar la espiral, lo curvilíneo, en fin, la ruta poco convencional de las letras, se pone en evidencia que la disciplina requerida para ejecutar tan minuciosa tarea es, en sí misma, un ritual. Inclusive, hay un toque de devoción sobre el acto de circunnavegar entre, sobre y en torno a la imagen, hasta hallar sus relaciones con el texto. Dicha convergencia catártica, tan devota como personal, así como de conciencia comunitaria, se vuelve una señal característica de los *Salmos* de Martorell, ya sea en lo particular o bien en su forma colectiva.

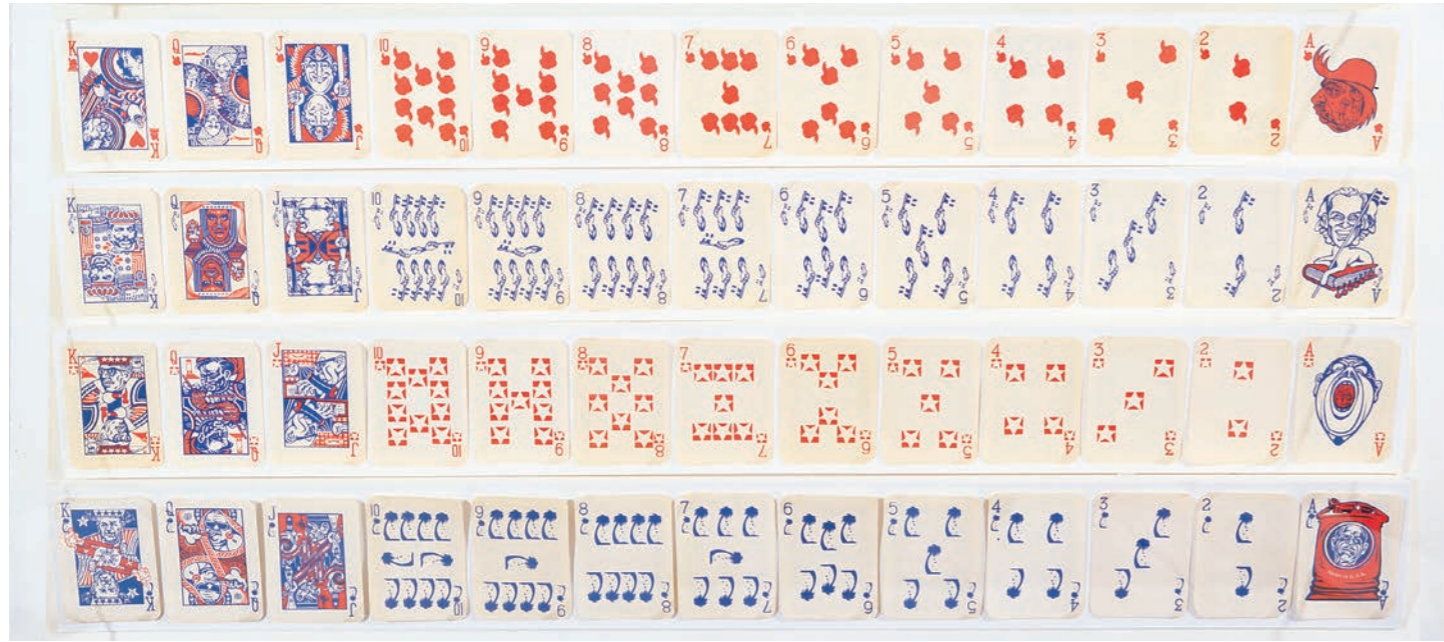


Fig. 4. Antonio Martorell, *Barajas Alacrán*, 1968. Screenprinted playing cards. Collection of El Museo del Barrio, New York  
 Fig. 4. Antonio Martorell, *Barajas alacrán*, 1968. Baraja de 53 naipes (Litografía offset sobre cartulina), 3 1/2 x 2 1/2 pulg. (8.9 x 6.5 cm) cada uno. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

In his essay “La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)” (The (Textual) Adventure of a Collector of (Human) Skins) the Cuban poet and literary critic Severo Sarduy equates the act of writing to that of tattooing:

this inscription is not possible without a wound, without a loss. In order for the mass of information to become text, in order for the word to communicate, the writer must tattoo it, insert into it his pictograms. Writing would be the art of these *graphs*, of the picture-like [*lo pictural*] overtaken by discourse, but it would also be the art of proliferation. The plasticity of the written sign and its Baroque character are present in all literature that does not forget its nature of *inscription*, in that which we might call its *scripturalidad*.<sup>38</sup>

Accordingly, I locate Martorell’s calligraphic “scripturalidad” (with my own liberties taken in translating Sarduy’s neologism) at the intersection of a latent sense of religious discipline and an acute interest in literary-textual production. Just as Cardenal’s *Salmos* envisage liberation through both divine intervention and suffering, so too do Martorell’s prints function collectively as a form of redemption and liberation for Martorell himself in his own moment of distress, for *el pueblo puertorriqueño* navigating its ongoing condition of coloniality, and for all those who find themselves marginalized by society’s myriad forces of oppression.

En su ensayo “La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)”, el poeta cubano y crítico literario Severo Sarduy iguala el acto de escribir al de tatuarse:

Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarse, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podría llamarse *escripturalidad*.<sup>38</sup>

En plena concordancia, localizo la “escripturalidad” caligráfica de Martorell en la coyuntura de un sentido latente de disciplina religiosa y su agudo interés por la producción literario-textual. De modo semejante a cómo los *Salmos* de Cardenal enfocan la liberación a través de la intervención divina y el sufrimiento, así también las estampas de Martorell operan colectivamente como forma liberada de redención para el propio artista en su momento de congoja, pena por el pueblo *puertorriqueño* a la deriva en su constante condición colonial o por quienes se encuentran marginalizados debido a millares de fuerzas opresivas de la sociedad.

**MARTORELL’S TALLER ALACRÁN PRODUCTION: PRECURSORS TO SALMOS**

To better appreciate the significant stylistic shift that *Salmos* constituted in the context of Martorell’s oeuvre, it is worth highlighting several examples of prior graphics work realized while at Taller Alacrán. In 1968 Martorell held a solo exhibition entitled *Juegos de mano* (Sleights of Hand) at San Juan’s Galería Colibrí. In this exhibit, he showed his *Barajas Alacrán* (Scorpion Cards) (fig. 4), a deck of fifty-three playing cards that skewered Puerto Rico’s political elite through satirical portraiture and a bold, Pop Art aesthetic.

Subsequent poster production featured similar styling to that of the *barajas*, in keeping with the widespread deployment of politically engaged Pop throughout the Americas during the 1960s and 1970s.<sup>39</sup> The frontality of the veiled woman in 1969’s *La batalla de Argelia* elicits comparisons to Jim Fitzpatrick’s iconic silkscreen rendition of Alberto Korda’s photograph of Che Guevara, which had only begun to circulate publicly a few years earlier.<sup>40</sup> Martorell’s poster, which promotes Gillo Pontecorvo’s 1966 film *The Battle of Algiers*, integrates both a dense arrangement of buildings and the textual elements themselves directly into the composition, prefiguring similar strategies in later work, including his print portfolios. Also produced at Taller Alacrán, Martorell’s poster *Fuera la marina yanqui de Culebra* demonstrates his opposition to the U.S. naval occupation of the Puerto Rican island municipality of Culebra, where the navy established a base in 1902 and during World War II used the island for bombing and gunning exercises.<sup>41</sup> In January 1971 a series of protests began that exerted enough pressure to force the navy to leave Culebra in 1975, though operations were merely moved to Puerto Rico’s other island-municipality, Vieques.<sup>42</sup> Martorell’s poster shows a monumental mother with one fist raised and the other holding the hand of a diapered toddler, while another baby nestles in the folds of her white dress. Personifying Puerto Rico’s main island as she protects her vulnerable charges—Vieques and Culebra—and against her aggressive stance of resistance, naval ships shoot a series of criss-crossing broken diagonals, signaling the naval exercises and the harm they wrought on the inhabitants of Culebra.

Though the politicized stance Martorell previously deployed in his Pop-inflected posters does not disappear with the dissolution of Alacrán, the *Salmos* act as a turning point in his oeuvre, ushering in a more introspective expressive strategy, one characterized by the adoption of a reduced color palette and radically simplified forms. This shift in turn enables the textured materiality of inked traces of wood grain, lush fibrous paper, and hand-executed calligraphic mark-making to gain primacy, prompting an embodied viewing experience.

**LA PRODUCCIÓN DE MARTORELL EN EL TALLER ALACRÁN: PRECURSORA A LOS SALMOS**

Para mejor apreciar el cambio de significado estilístico que constituyen los *Salmos* en el contexto de la obra de Martorell, es oportuno destacar varios ejemplos de su obra gráfica anterior hecha en el Taller Alacrán. En 1968, Martorell fue objeto de una muestra individual en la Galería Colibrí de San Juan, bajo el título de *Juegos de mano*. En dicha exhibición, expuso sus *Barajas Alacrán* (Ilus. 4), un fajo de 53 naipes mordaces que atañen a la élite política de Puerto Rico, valiéndose del retrato satírico y de una estética acentuadamente Pop.

A seguir, hubo la producción de carteles concebidos bajo un estilo similar al de las barajas, manteniendo, de esa forma, un despliegue amplio del Pop políticamente comprometido a lo largo de América Latina durante los años sesenta y setenta.<sup>39</sup> La frontalidad de una mujer árabe con velo, en *La batalla de Argelia* (1968), propicia cotejos para Jim Fitzpatrick, respecto a la famosa versión en serigrafía del Che Guevara tomada de la foto de Alberto Korda, la cual había empezado a divulgarse pocos años antes.<sup>40</sup> Hecho para la promoción de la película de Gillo Pontecorvo *La bataille d’Algiers* (1966), el cartel de Martorell conjuga tanto el amontonamiento habitacional de la kasbah con los propios elementos textuales que se integran directamente a la composición del velo, prefigurando, así, estrategias similares aplicadas a su obra posterior que incluye grabados para portafolios. Hecho también en el Taller Alacrán, el cartel de Martorell *Fuera la marina yanqui de Culebra* pone en evidencia su animadversión a la ocupación naval norteamericana de una isleta puertorriqueña (municipio de Culebra). El Navy estableció ahí una base en 1902 y, durante la Segunda Guerra Mundial, se usó para prácticas de bombardeo y desembarque.<sup>41</sup> En enero de 1971, hubo una serie de protestas que ejercieron presión sobre la Marina norteamericana para que abandonara Culebra en 1975; no obstante, las operaciones se relocaron en otra isla de Puerto Rico: Vieques.<sup>42</sup> El poster de Martorell ilustra a una madre colosal con un puño levantado y el otro asiendo a un bebé en pañales, mientras otra criatura reposa en los pliegues de su vestido blanco. Al encarnar a la isla principal (Puerto Rico) protege a sus encargos vulnerables (Culebra y Vieques) en una pose agresiva de resistencia, naves de guerra disparando una serie de diagonales entrecruzadas señalan ejercicios navales y el daño que eso ocasiona para los habitantes de Culebra.

La actitud politizada, que Martorell ya había desplegado en sus carteles impregnados de arte Pop anteriormente, no desaparece con la disolución del Taller Alacrán; por medio de ella, los *Salmos* operan como punto marcante en su obra y conducen hacia una estrategia de expresión introspectiva, la cual se caracteriza tanto por la adopción de una reducida gama de colores como por formas muy simplificadas. A su vez, dicho giro permite la materialidad texturizada de trazos de tinta sobre las vetas granuladas de la madera, la fibrosidad exuberante del papel, así como la marca caligráfica ejecutada a mano cobrando preponderancia y desatando, materialmente, una experiencia visual.

**SALMOS: THE PORTFOLIO**

In the brochure for an exhibition of the *Salmos* at Galería Santiago in November 1971—held immediately after their creation—the poet Fernando Cros situates the portfolio as constitutive of a new direction for Martorell, writing, “In *Salmos* we can observe a working style that is much freer, in which the artist allows his emotions to flow and projects himself onto the work with the purpose of creating a gradation of impacts that go from the most dramatic levels of affect to expressions that are much more serene and even transmit a certain sense of irony [resumen cierta ironía].”<sup>43</sup>

Martorell’s shift toward a looser yet more disciplined mode of execution can be read as a heightened projection of individual subjectivity, and a running thread between the prints in the series is their specific indictment of social institutions or systems that exert power over the individual. Therefore, it is precisely the deliberate excerpts that Martorell gathers from Cardenal’s poems that enable him to both meditate upon and express formally the ways in which these power structures operate on the subject in a corporeal as well as a psychological manner.

It is worth noting that in Martorell’s *Salmos* portfolio not every print corresponds to a discrete poem by Cardenal. Rather, there are a number of repetitions: Cardenal’s *Salmos* 21, 48, and 78 are quoted twice in the series, and *Salmo* 16 appears three times, though in the third instance it is presented in tandem with a phrase from number 48. Cardenal himself did not replicate all of David’s original biblical psalms, choosing instead only to write twenty-five.<sup>44</sup>

Cardenal’s *Salmo* 16, entitled “Oye Señor, mi causa justa” (Hear Me, God, My Just Cause), features the aforementioned themes of propaganda, corrupt leadership, and repressive state violence. From this poem, Martorell drew text for two prints: “Júzgame tú, y no sus tribunales” (Let You and Not Your Courts Judge Me) and “Arrebátame de las garras de los Bancos con tu mano” (Snatch Me Away from the Claws of the Banks with Your Hand) (see figs. 2 and 5). In both, spare black rectangular forms made from minimally carved blocks represent generic spaces of administrative control—courtrooms and banks—whose menacing presence and ability to exert forces of subjection are palpable. In the former, the artist demarcates the bust of a human figure using negative space as Cardenal’s words descend in a narrow parade toward the figure’s shoulders. As if to underscore an implied unequal power dynamic, the word *tribunales* is afforded extra weight through the use of larger, capitalized lettering. In the second of the pair of prints, an evanescent, liquid hand is poised at the cusp of pushing up against the sterile, windowed structure. A small fugitive figure (created, as are many of the freer, more expressionistic lines, by painting in white glue on either the block or on a sheet of cardboard to create a bas-relief effect) dashes away as if



Fig. 5. Antonio Martorell, *Salmo* 16, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 5. Antonio Martorell, *Salmo* 16, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

suelto y disciplinado de ejecución puede leerse como una proyección más alta de la subjetividad del individuo y un hilo que corre entre las estampas de la serie como si fuera una acusación específica contra instituciones o sistemas que ejercen poder de la sociedad sobre uno mismo. Es por ello que los fragmentos deliberados que Martorell escoge de los poemas de Cardenal le permiten realizar aquella mediación y expresar formalmente cómo dichas estructuras de poder operan sobre el sujeto de manera tanto física como psicológica.

Es digno de consideración el hecho de que no cada ilustración del portafolios de Martorell corresponde a un poema aislado de Cardenal. Al contrario, existen varias repeticiones: En la serie de Cardenal, los *Salmos* 21, 48 y 78 se repiten dos veces; el *Salmo* 16 aparece en tres ocasiones, aunque en la tercera instancia se lo presenta junto a una frase del número 48. El propio Cardenal no reitera todos los salmos bíblicos del original de David, optando por escribir tan solo 25.<sup>44</sup>

Bajo el título de “Oye Señor, mi causa justa”, el *Salmo* 16 de Cardenal proyecta los temas antes mencionados de propaganda, liderazgo corrupto y violencia represiva del Estado. De dicho poema, Martorell dibujó texto para dos impresiones: “Júzgame tú, y no sus tribunales” así como “Arrebátame de las garras de los Bancos con tu mano” (ver illus. 2 y 5). En ambas, formas rectangulares negras sobrantes hechas con bloques mínimamente incisos representan aquellos espacios abiertos para controles administrativos —juzgados y bancos— cuya presencia amenazadora y destreza para ejercer fuerza inmovilizadora son evidentes. En la última, el artista delinea el busto de una figura humana valiéndose del espacio negativo mientras las palabras de Cardenal bajan desfilando estrechamente hacia los hombros de la figura. Como si se subrayara un poder dinámico desequilibrado, impliéndolo, se le asigna a la palabra *tribunales* una carga extra al usarse letras mayúsculas mayores. En la segunda de dicho par de ilustraciones, una mano líquida que se desvanece es colocada a punto de empujar una estructura inútil con ventanas. Una pequeña figura en fuga —creada, como tantas otras de las líneas expresionistas más libres, al pintarse con cola blanca sobre el taco o bien sobre una hoja de cartón generando efecto en bajorrelieve— corre como si escapara

**SALMOS: EL PORTAFOLIO**

En el folleto para la muestra de los *Salmos* en la Galería Santiago (1971) —realizada inmediatamente tras su hechura— el poeta Fernando Cros sitúa el portafolios como una innovadora ruta constitutiva para Martorell al escribir: “En *Salmos* se puede advertir un estilo de trabajo mucho más libre, donde el artista permite que su emoción fluya y se proyecte sobre la obra con el propósito de ir creando una gradación de impactos que van desde los niveles más dramáticos de la afectividad hasta llegar a expresiones mucho más serenas que resumen cierta ironía.”<sup>43</sup> El giro de Martorell hacia un modo más

escapando de las garras de la institución financiera.<sup>45</sup> Martorell’s recent brushes with both banks and law enforcement during Taller Alacrán’s tumultuous final stretch are resonant here, indicating the personal investment—and, by extension, catharsis—in such representations.

The placement of text in relationship to image and the way in which the viewer finds her body obliged to respond in kind varies across the portfolio, but in each case, the physical engagement required to decode each image constitutes a vital step in the viewing process. In *Salmo* 5 “*Sus radios mentirosos rugen toda la noche*” (Their Lying Radios Roar through the Night) (see fig. 1), the calligraphic text spirals inward from the bottom left side of a circle hollowed out of the block before printing, forming an abstract suggestion of a radio transmission with a red tongue jutting out from below. Depending on whether the print is hung on the wall or is, like a private devotional object (such as a psalter), able to be moved in unison with the act of reading, the viewer is compelled to embody a spinning motion, whether visual or haptic in nature. Similarly, *Salmo* 16/48 “*El gobernante gordo, lleno de condecoraciones*” (The Fat Ruler, Covered in Medals) (fig. 6) presents an aerial view of *lechón asado*, a traditional Puerto Rican holiday dish, printed in two colors (red below, which peeks out from beneath the second layer of black) atop an ornately floriated surface. When paired with Cardenal’s words, in which the ruler “laughs and believes he will never die, unaware that he is like those animals sentenced to death on the Feast day,” the festive victual takes on an unexpectedly sinister cast.<sup>46</sup> Evocations of greed, abuse of power, and the uneven distribution of wealth are conveyed indirectly, nuancing and accentuating the original text. As before, with this print the viewer must crane her neck to visually circumnavigate the entire platter. Viewed as part of the series, Martorell’s colophon features a string of text snaking around the margins of the paper at sharp right angles, similarly demanding the viewer’s circuitous, embodied navigation in order to read it (fig. 7).



Fig. 6. Antonio Martorell, *Salmo* 16 / 48, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 6. Antonio Martorell, *Salmo* 16 / 48, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

de las garras de la institución financiera.<sup>45</sup> Los más recientes roces de Martorell, tanto con bancos como con la aplicación de la ley durante los tumultuosos estertores finales del Taller Alacrán, alcanzan cierta repercusión, aquí, como índices de su empeño personal (catarsis incluso) en dichas representaciones.

Ya sea el colocarse el texto en relación a la imagen o bien el modo en que el espectador se ve físicamente obligado a responder con la misma moneda son variables a todo lo largo del portafolios; no obstante, en cada caso, el involucramiento físico requerido para decodificar cada imagen constituye un paso vital en el proceso de observación. En el *Salmo* 5, “*Sus radios mentirosos rugen toda la noche*” (ver fig. 1), se dan vueltas hacia adentro del texto caligráfico en el lado inferior izquierdo del círculo agujerado del taco (antes de imprimir), formándose así una imagen abstracta que insinúa una radio transmisora con lengua roja que sobresale desde abajo.

Dependiendo de si el grabado se cuelga en la pared o —como en un objeto privado de devoción tal como un salterio— si es capaz de ser desplazado al unísono con el acto de lectura, el observador se ve impelido a emprender un movimiento giratorio de índole táctil o visual. Del mismo modo, el *Salmo* 16/48 “*El gobernante gordo, lleno de condecoraciones*” (Ilus. 6) presenta una vista aérea de lechón asado (plátano tradicional de fiesta puertorriqueña) impreso en dos colores. Uno es el rojo en la parte inferior, que mira a hurtadillas debajo de la segunda camada de negro, ambos sobre una superficie floreada de modo ornamental. Al compararse con las palabras de Cardenal, en las cuales el dirigente “se ríe y cree que no morirá nunca y no sabe que es como esos animales sentenciados a morir el día de la Fiesta”, el abastecimiento festivo toma un inesperado tinte siniestro.<sup>46</sup> Evocaciones de avaricia, abuso de poder y distribución desigual de la riqueza se transmiten indirectamente, matizando y reforzando el texto original. Como antes, con este grabado el observador debe estirar el cuello para poder circunnavegar la estampa entera. Considerado como parte de la serie, el colofón de Martorell ilustra una sarta de textos serpenteando en torno a los bordes del papel con ángulos rectos cortantes, los cuales, del mismo modo, demandan el realizar una circunnavegación para poder leer el texto. (fig. 7)

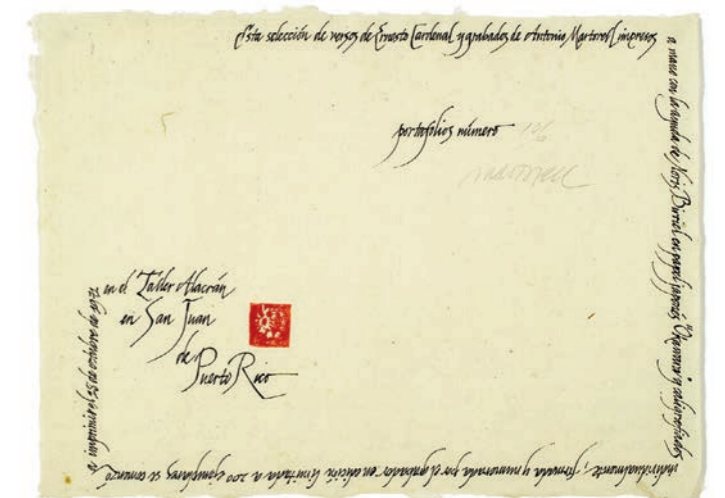


Fig. 7. Antonio Martorell, Colophon for *Salmos* (Psalms), 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 7. Antonio Martorell, Colofón para *Salmos*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York



**Fig. 8.** Antonio Martorell, *Salmo 78*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
**Fig. 8.** Antonio Martorell, *Salmo 78*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

In *Salmo 78* “*Llegue a tus oídos el gemido de los presos*” (Let the Cry of the Prisoners Reach Your Ears) (fig. 8), a series of five identical black pillars evoke prison bars, an appropriate motif for the poem in question, which in its entirety includes references to blood flowing through the streets as well as nuclear war and concentration camps. Blood in the streets is also illustrated in another image drawn from the same poem: *Salmo 78* “*La sangre de tu pueblo se derramó en las calles*,” (The Blood of Your People Was Spilled in the Streets) (fig. 9). In both prints, Martorell employs spare compositions comprising parallel black rectangular forms. In *Llegue a tus oídos*, a message of apparent universality pivots to the local when it is revealed that the female figure contained within one of the rectangles is based on a photograph of Puerto Rican activist Lolita Lebrón, taken on the occasion of her arrest after firing shots inside the chambers of the U.S. House of Representatives on March 1, 1954. Significantly, the viewer must contend with the awkward viewing angle to make out the text, which aligns vertically with the black bars and must therefore read from bottom to top rather than left to right. The viewer is thus impelled to strain her neck to read the words. Spatial divisions created by the stark linearity of the bars in turn induce a series of enforced pauses in the act of reading, casting a heightened sense of urgency as well as a meditative rhythm to each successive phrase: “y la oración los condenados a trabajos forzados” (and the prayer for those condemned to forced labor), “y los condenados a muerte” (and those condemned to death), and “y la oración en el campo de concentración” (and the prayer in the concentration camp). Image and text thus work in tandem to mutually reinforce a visceral and embodied apprehension of the chilling effects of the carceral state.<sup>47</sup>



**Fig. 9.** Antonio Martorell, *Salmo 78*, 1971. Woodcut and ink on Japanese Okawara paper, Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
**Fig. 9.** Antonio Martorell, *Salmo 78*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

En el *Salmo 78* “*Llegue a tus oídos el gemido de los presos*” (fig. 8), una serie de cinco columnas negras idénticas sugieren rejas de cárcel, un motivo pertinente para el poema en cuestión el cual, en su totalidad, incluye referencias a sangre que fluye por las calles, así como a guerra nuclear y campos de concentración. Inclusive, se muestra sangre en la calle en otra imagen ilustrativa del mismo poema: *Salmo 78* “*La sangre de tu pueblo se derramó en las calles*” (fig. 9). En ambas estampas, Martorell emplea composiciones sobrantes que comprenden formas rectangulares negras paralelas. En *Llegue a tus oídos*, el mensaje de aparente universalidad gira hacia lo local al revelarse que la figura femenina localizable en uno de los rectángulos se basa en una foto de la activista puertorriqueña Lolita Lebrón, tomada durante su arresto luego de hacer disparos dentro del recinto, en el Congreso de los Estados Unidos el 1 de marzo de 1954. De modo significativo, el observador debe luchar contra el ángulo de visión incómodo para darse una idea del texto que se alinea verticalmente con las rejas negras y por ello debe leerse de abajo hacia arriba en vez de izquierda a derecha. El observador se ve forzado a torcerse el cuello para leer tales palabras. Las divisiones espaciales creadas por la rígida verticalidad de los barrotes induce, a su vez, a hacer una serie de pausas en el acto de la lectura, proyectando tanto un sentido de urgencia enfático así como un ritmo meditabundo en cada sucesión de frases: “y la oración de los condenados a trabajos forzados”, “y los condenados a muerte”, “y la oración en el campo de concentración”. Por lo tanto, imagen y texto operan al alimón para reforzar mutuamente una aprehensión encarnada y visceral de los efectos escalofriantes del estado de encarcelamiento.<sup>47</sup>



**Fig. 10.** Antonio Martorell, *Salmo 36*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
**Fig. 10.** Antonio Martorell, *Salmo 36*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

A more normative viewing experience is enjoined by *Salmo 36* “*Yo vi el retrato del dictador*” (I Saw the Portrait of the Dictator) (fig. 10), which betrays minimal idiosyncrasies in text placement but does conform to Martorell’s habitual practice of repeating simplified frames and forms across the same or various prints in the series, suggesting the serial narrativity of a graphic novel or comic strip and eliciting a correspondingly sequential visual act. The dictator in question, seated in three-quarter profile, sports a crudely rendered, gleefully maniacal grin and no eyes; by the second frame his smile has been fully effaced; while in the third only the black frame ominously surrounds the emptied red backdrop in a hauntingly cinematic, unnerving progression toward emptiness. According to Martorell, for Cardenal the dictator would have been Anastasio Somoza; when transposed to the Puerto Rican context, the figure would have referred to Governor Luis Ferré (served 1969–73), though ultimately its broader sinister, leery message resonates wherever corruption, obfuscation, and repressive leadership are found.<sup>48</sup> As Cardenal writes disquietingly in the poem, “I saw the portrait of the dictator everywhere—spread out like a vigorous tree—I passed by again and it wasn’t there anymore. I searched and there was no more portrait, and his name could no longer be spoken.”<sup>49</sup>

In the two prints associated with *Salmo 21*, Martorell selects and visually animates textual fragments from a poem that is replete with visceral imagery evoking violence, torture, and contagion. In the first, *Todo el día me pasan lista, me tatuaron un número* (All Day They Call Roll, They Tattooed Me with a Number) (fig. 11), blood-red tick marks tally the prisoner’s days spent behind bars, while a raised fist signifying Black Power and relatedly referencing the 1971 uprising at the Attica Correctional Facility in upstate New York bears a tattooed number incised across the wrist.<sup>50</sup> Martorell’s polysemic image thus expresses solidarity with African American causes and the Black Power movement in the U.S., while the fist also recalls his earlier Culebra poster, as well as to the Holocaust practice of tattooing numbers onto prisoners’ arms in concentration camps.



**Fig. 11.** Antonio Martorell, *Salmo 21*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
**Fig. 11.** Antonio Martorell, *Salmo 21*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

Una experiencia visual más normativa la brinda el *Salmo 36* “*Yo vi el retrato del dictador*” (fig. 10), la cual traiciona idiosincrasias mínimas en la localización del texto, aunque no se apegue a la práctica habitual de Martorell de reiterar marcos simplificados y formas a lo largo de la misma o varias estampas de la serie. Se sugiere así una narratividad en serie de tipo novela gráfica o tira cómica, con ello provocando el correspondiente acto de ver en secuencia. Sentado en un perfil de tres cuartos, el dictador en cuestión transmite una versión cruelmente relajada, sin ojos y con una mueca socarrona de júbilo; en un segundo cuadro, la sonrisa se le ha borrado por completo; mientras que, en la tercera, solo el marco negro rodea, de una manera inquietante, el telón de fondo vacío. Trátase de una progresión obsesiva de desconcierto cinematográfico hacia la nada. Según el propio Martorell, para Cardenal el dictador sería Anastasio Somoza; al ser transpuesto al contexto puertorriqueño, la figura es indicadora del Gobernador Luis Ferré (de 1969 a 1973), aunque en última instancia y un sentido siniestro más amplio, el suspicaz mensaje hace eco en cualquier lugar donde se halla la corrupción, la mancilla, el liderazgo represor.<sup>48</sup> Semejante a como Cardenal escribe de modo inquietante en su poema: “Yo vi el retrato del dictador en todas partes —se extendía como un árbol vigoroso— y volví a pasar, y ya no estaba. Lo busqué y no lo hallé. Lo busqué y ya no había ningún retrato, y su nombre no se podía pronunciar.”<sup>49</sup>

En las dos estampas asociadas con el *Salmo 21*, Martorell selecciona y visualmente anima fragmentos textuales de un poema repleto de imágenes viscerales que evocan violencia, tortura y contagio. En el primero, “*Todo el día me pasan lista, me tatuaron un número*” (fig. 11), marcas rojas de sangre registran los días pasados tras las rejas por el reo, al mismo tiempo que un puño levantado significativo del Black Power —referente a un levantamiento de 1971 en la Cárcel Correccional de Attica (Estado de Nueva York) — porta un número tatuado que cruza el puño.<sup>50</sup> De ese modo, la imagen polisémica de Martorell expresa su solidaridad con causas afroamericanas así como con el movimiento Black Power en los Estados Unidos; más aún, el puño trae a la mente su cartel anterior sobre la isleta Culebra, así como las prácticas seguidas durante el Holocausto para tatuar números en los brazos de prisioneros detenidos en campos de concentración.

In the second print from *Salmo 21*, *Me han fotografiado entre las alambradas* (They Have Photographed Me between the Wires) (fig. 12), the barbed wire fences referenced in the verse cut across the chest of the skeletal figure, who is rendered in loose, flowing woodcut lines that starkly contrast the sharp precision of the calligraphic text and suggest the iconic photographs of Holocaust prisoners awaiting liberation. The deployment of X-ray imagery may additionally allude to the medical or scientific establishment and, by extension, the human rights violations committed therein. Prominent Puerto Rican cases, including the illicit government-mandated torture of Pedro Albizu Campos involving total body irradiation while Albizu Campos was imprisoned in the 1950s and forced sterilization and birth-control testing on Puerto Rican women which occurred around the same time both foreground bodily subjection and figured prominently in the Puerto Rican imaginary. Moreover, textural affinities between the fleshy materiality of the Okawara paper and human skin invite the viewer to draw a corresponding parallel between Martorell's calligraphic mark-making and tattooing, connecting his practice to Sarduy's notion of "scripturality," and thereby conferring a heightened affective charge to the embodied experience of meticulously traversing the figure's chest during the act of reading.

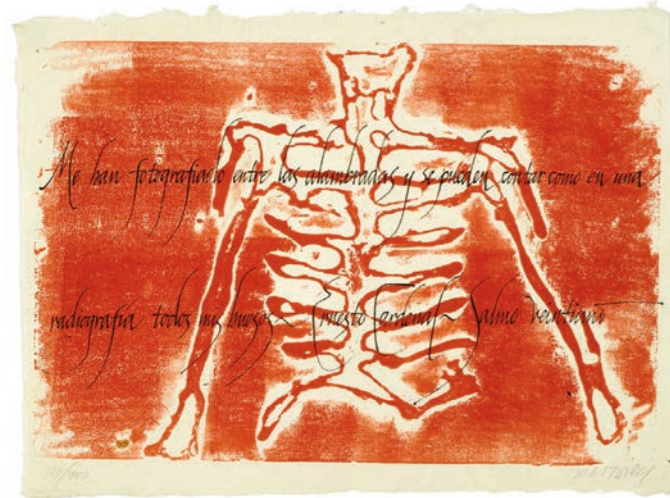


Fig. 12. Antonio Martorell, *Salmo 21*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 12. Antonio Martorell, *Salmo 21*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

#### SALMOS: RECEPTION AND POLITICS

Critical reception of the *Salmos* was largely positive. In a 1972 article, the prominent Argentine critic Marta Traba affirmed that the portfolio exemplified the direction that a Latin American art of resistance should evince with an eye to the future.<sup>51</sup> Comparing the *Salmos* to Martorell's earlier poster production, which she characterizes as "effective" but not necessarily as works of art, she writes:

Let us depart, then, from the obligatory point in order to consider the prints in this series as art. He has not worked on them *in order* to formulate a protest, but rather in such a way that protest is given through artistic systems and structures, which makes, instantaneously, the protest transcend the specific episode to which it refers and cloaks its magnitude, weight, and density in a formulation of values that is applicable to multiple situations and multiple episodes.<sup>52</sup>

En el segundo grabado de *Salmo 21*, *Me han fotografiado entre las alambradas* (fig. 12), las cercas de alambre de púas señaladas en el verso cruzan por el pecho de una figura esquelética, ilustrada en líneas xilográficas que fluyen sueltas en un contraste marcante con la aguda precisión del texto caligráfico. Sugieren las memorables fotos de prisioneros del Holocausto aguardando liberación. El despliegue de imágenes en rayos X puede aludir, además, al trasfondo médico-científico que establece la violación de los derechos humanos cometida en dichos locales. En la misma época, hubo casos en la isla que permanecen todavía en el imaginario boricua; entre ellos, la tortura ilícita de Pedro Albizu Campos orquestada a nivel gubernamental durante su prisión en la década de cincuenta, así como la esterilización forzada y las pruebas para control de la natalidad en mujeres puertorriqueñas. En primer plano, se destaca el sometimiento físico. Más aún, las afinidades textuales entre la materialidad carnosa del papel Okawara y la piel humana invitan al observador a trazar un paralelo pertinente entre la huella caligráfica de Martorell que se marca como un tatuaje hasta vincular su práctica con la noción de "escripturalidad" de Sarduy; con ello se otorga una carga afectiva a la experiencia representada al atravesarse pormenorizadamente el torso de la figura durante el acto de lectura.

#### SALMOS: RECEPCIÓN Y POLÍTICA

En general, la recepción de los *Salmos* tuvo una crítica positiva. En un artículo de 1972, la reconocida crítica argentina de arte, Marta Traba, está convencida de que el portafolios es ejemplo de la dirección que el arte latinoamericano de resistencia debe traer a la luz, de ojos hacia el futuro.<sup>51</sup> Al cotejar los *Salmos* de Martorell con su producción temprana de carteles —la cual caracteriza como cierta "eficacia" que no llega a ser obra de arte, ella estipula:

Partimos, pues, del punto obligatorio para considerar los grabados de esta serie como arte; no se ha trabajado en ellos para formular una protesta, sino que se ha trabajado de manera que la protesta está dada a través de sistemas y estructuras artísticas, lo cual lleva, instantáneamente, a que la protesta trascienda el episodio al cual se refiere y revista la magnitud, peso y espesor de una formulación de valores, aplicables a múltiples situaciones y muchos episodios.<sup>52</sup>



Figure 13. Antonio Martorell, *Salmo 48*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
Fig. 13. Antonio Martorell, *Salmo 48*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

In other words, Martorell's *Salmos* achieve potency thanks to their ability to transcend the specific and move toward the universal. Though Traba's review of Martorell's work does not miss the opportunity to lodge a vague yet biting critique of "exported" artistic tendencies bearing the aesthetic stamp of the United States—a point that is incidental to this essay—her more specific insights into the affective, political, and material impact of the *Salmos* nonetheless inform the present analysis.<sup>53</sup>

Following the opening of Martorell's exhibition of the *Salmos* at Galería Santiago, another critic suggested that, as a collective, the portfolio did not stand muster because the variegated styles and iconographic elements were too heterogeneous and as such failed to cohere as a unified statement. Indeed, he characterized the sparsely rendered black and red cross in *Salmo 48*, "Vivir siempre y no ver jamás el sepulcro" (To Live Forever and Never See the Tomb) (fig. 13), as overly simplistic, decrying the copresence of abstracted forms with more decorative motifs across the portfolio.<sup>10</sup> I would argue that so much *is* uniform about the portfolio from a conceptual, material, and process-driven standpoint that the diversity of styles and visual sources in fact serve to reaffirm an underlying dialectic wherein more abstracted forms suggest challenges and institutions impacting society as a whole—including the church—while the *lechón asado* and Lolita Lebrón imagery discussed earlier conversely serve to return the viewer to a more localized setting despite the contextual flexibility of the texts selected. Thus, the local and universal continually oscillate, affording the images relevance to a multiplicity of interpretations across time and space.

En otras palabras, los *Salmos* de Martorell logran su potencial gracias a su destreza para ir más allá de lo específico y dislocarse hacia lo universal. A pesar de que la reseña de Traba, sobre la obra de Martorell, no pierde la oportunidad para encajar una crítica vaga pero mordaz sobre tendencias artísticas "exportadas" que portan el sello de los Estados Unidos —un punto que es secundario en este ensayo— sus enfoques más específicos sobre el impacto material, político y afectivo incluso de los *Salmos* es inobjetablemente lo que le da forma al presente análisis.<sup>53</sup>

Tras la apertura de los *Salmos* de Martorell en la Galería Santiago, otro crítico sugirió que, siendo algo colectivo, el portafolios no es aceptable

porque la variedad de estilos y de elementos iconográficos son demasiado heterogéneos y, como tales, carecen de coherencia como argumento unificado. De hecho, en referencia al *Salmo 48*, "Vivir siempre y no ver jamás el sepulcro" (fig. 13), tildó de bastante simplista la cruz rojinegra que fue ilustrada como sobra, censurando la presencia paralela de formas abstractas con motivos más decorativos a todo lo largo del portafolios.<sup>54</sup> A mi juicio, dicho "exceso" es algo que uniformiza el portafolios desde el punto de vista conceptual, material y de su proceso mismo. La diversidad de estilos y fuentes ilustrativas sirve, sin duda, para subrayar una dialéctica en la cual formas más abstractas insinúan retos e instituciones que generan impacto en la sociedad como un todo (La Iglesia incluso). Al mismo tiempo, las imágenes del lechón asado y Lolita Lebrón, discutidas antes, operan para volcar al observador a que perciba una escena más local, no obstante la flexibilidad contextual de los textos escogidos. Por lo tanto, lo local y lo universal oscilan incesantemente, aportando a las imágenes cierta relevancia frente a la multiplicidad de interpretaciones entre tiempos y espacios.

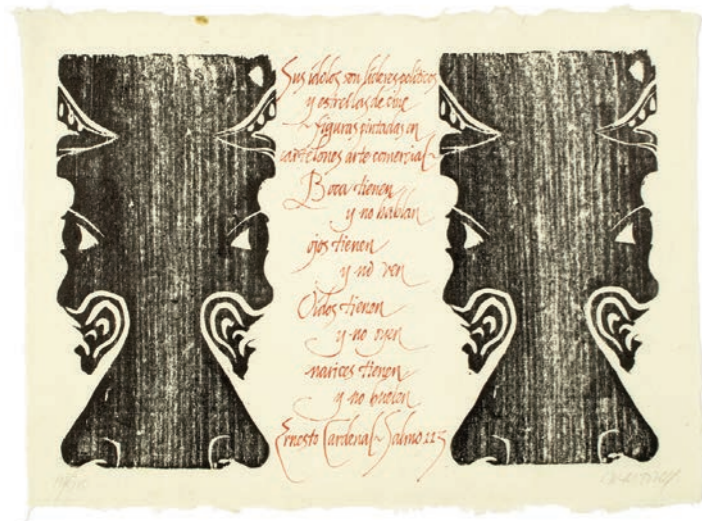


Fig. 14. Antonio Martorell, *Salmo 113*, 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
 Fig. 14. Antonio Martorell, *Salmo 113*, 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York.

Further reinforcing this evident heterogeneity of influences are Martorell’s own stated points of stylistic reference, which include (but are not limited to) his teachers Lorenzo Homar and Rafael Tufiño, the Uruguayan artist Antonio Frasconi (who also spent time in Puerto Rico), and Japanese woodblock prints. The capaciousness of Martorell’s iconographic source material is particularly evident in *Salmo 113* “*Sus ídolos son líderes políticos*” (Their Idols Are Political Leaders) (fig. 14), whose stylized symmetrical figures draw inspiration from the carved wooden sculptures of Northwest Coast indigenous groups, according to the artist.<sup>55</sup>

**COMPLETING THE CYCLE: CARDENAL’S RESPONSE**

At the time of the production of the *Salmos*, Martorell had never met Ernesto Cardenal. However, after printing the portfolio, he sent him an early copy. Cardenal responded with a handwritten letter expressing his gratitude for the gift and thoughts on the series:

Our Lady of Solentiname  
 August 6, 1972

My good friend Antonio Martorell,

I would like to express to you my admiration for the *Salmos* prints, which I find to be of great delicacy and at the same time of great strength. They are thoroughly sober and charged with meaning. They are an art for the demanding elites and are at the same time an art for the masses. They are an authentic art for the masses for when the masses have the culture of the elites: that is to say, for the masses of the revolution. In summary, they are in line with what I wanted to achieve with the *Salmos* (and not so much what I was able to). I am very honored to have given the theme for a collection as masterful as this one. And I am profoundly grateful. I am also grateful that you have sent me those prints. They are a treasure for me and for my friends.

Receive a hug from this your friend, and your admirer,  
 Ernesto Cardenal<sup>56</sup>

Un posterior refuerzo de esto pone en evidencia la mezcolanza de influencias que son los propios puntos estilísticos de Martorell. Aunque no se restrinjan a ellos, cito: las enseñanzas de Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, el artista uruguayo Antonio Frasconi (quien residió algún tiempo en Puerto Rico), así como los grabados en madera japoneses. En especial, la capacidad iconográfica de Martorell se da a notar en el *Salmo 113* “*Sus ídolos son líderes políticos*” (fig. 14), cuyas sintéticas figuras simétricas se inspiran en las esculturas incisas en madera de grupos indígenas de la costa noroeste de la isla, citados por el artista.<sup>55</sup>

**EL CICLO SE CIERRA: LA RESPUESTA DE CARDENAL**

Durante la producción de los *Salmos*, Martorell nunca tuvo oportunidad de conocer a Ernesto Cardenal. Sin embargo, después de que el portafolios se imprimió, le envió una de las primeras copias. Cardenal le responde con una carta de puño y letra expresando su gratitud por el obsequio y pensamientos de la serie:

Nuestra Señora de Solentiname  
 6 de agosto de 1972

Mi buen amigo Antonio Martorell,

Quiero expresarle mi admiración por los grabados de los *Salmos*. Los encuentro de una gran delicadeza y también de una gran fuerza. Son sumamente sobrios y cargados de significado. Son un arte para las élites exigentes y a la vez para la masa. Son un auténtico arte para las masas cuando las masas tengan la cultura de las élites: es decir para las masas de la revolución. En fin están muy de acuerdo con lo que yo quise hacer con los *Salmos* (y no tanto con lo que he logrado). En fin estoy muy honrado por haber dado el tema a colección tan magistral como ésta. Y estoy profundamente agradecido. También estoy muy agradecido que me haya enviado esos grabados. Son un tesoro para mí y para mis amigos.

Reciba un abrazo de este su amigo, y admirador,  
 Ernesto Cardenal<sup>56</sup>

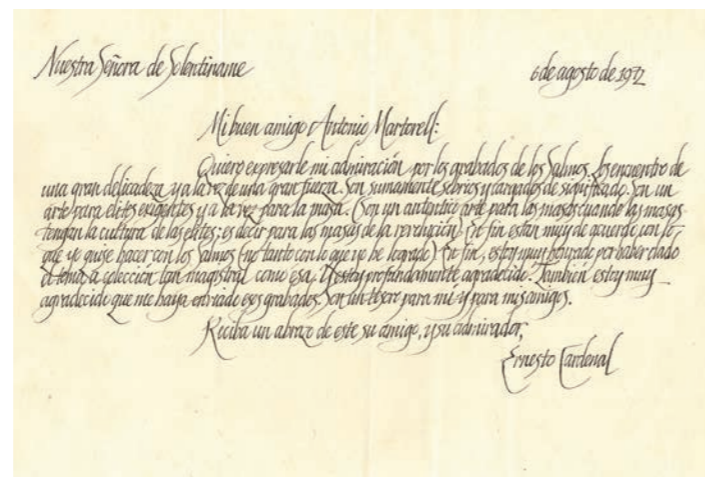


Fig. 15. Antonio Martorell. *Nuestra Señora de Solentiname* (Carta de Ernesto Cardenal), ca. 1972. Ink on Okawara paper. Courtesy of the artist  
 Fig. 15. Antonio Martorell, *Nuestra Señora de Solentiname* (Carta de Ernesto Cardenal) hacia 1972. Tinta sobre papel Okawara. Cortesía del artista

Martorell copied Cardenal’s letter in calligraphy and included it in subsequent printings of the portfolio (fig. 15).<sup>57</sup> In so doing, he affirmed Cardenal’s reading of the prints as simultaneously displaying the aesthetic sensibilities of “fine art” and the revolutionary potential of the masses, a goal wholly in line with Cardenal’s own aspirations for the art colony in Solentiname. Not merely an affirmation of Cardenal’s acclamatory reception of the portfolio, Martorell’s assiduous copying of the letter, as well as its incorporation into later editions of the portfolio, constitute a continuation of the embodied and dialogical methodology that had formed the backbone of the *Salmos* since the portfolio’s inception, rooted as it was in Martorell’s initial visceral response to Cardenal’s poems in a moment of personal trauma. As a continuation of the dialogue and solidarity fostered around the *Salmos* through both their reproducibility and mobility, the artist reports that Cardenal’s portfolio was destroyed after Somoza’s troops invaded Solentiname; Martorell then sent him a replacement. The two maintained contact over the decades, with Martorell eventually traveling to Nicaragua and Cardenal paying him a visit in Puerto Rico.<sup>58</sup> After Cardenal’s death on March 1, 2020, Martorell wrote an affecting tribute to the Nicaraguan poet and priest, praising the “limpieza y economía de su decir” (cleanness and economy of his speech) that originally drew him to the *Salmos*. Upon meeting him personally, Martorell affirmed that that for Cardenal “poesía y poeta eran uno” (poetry and poet were one) and that his presence “irradiaba bondad tan revolucionaria como sus escritos y sacerdocio” (radiated a kindness as revolutionary as his writings and priesthood).<sup>59</sup> Their multiple collaborations and the evident kinship between the two men attests to the ways in which a serendipitous encounter with art can engender a transnational bond with lifelong reverberations.

Martorell copió la carta de Cardenal por vía caligráfica y la hizo incluir en las posteriores impresiones del portafolios. (fig. 15).<sup>57</sup> Al hacerlo, confirmó la lectura de Cardenal de los grabados que desplegaban simultáneamente tanto las sensibilidades estéticas de “arte refinado” como el potencial revolucionario de las masas, un propósito totalmente en línea con las propias aspiraciones del sacerdote para su colonia de arte en Solentiname. No se trata solo de una mera constatación de Cardenal sobre su acuse de recibo aclamatorio del portafolios. La asidua copia de Martorell de la carta, así como su incorporación en posteriores ediciones del portafolios, implica una continuación de la metodología dialéctica incorporada que forma la espina dorsal de los *Salmos* desde el inicio del portafolios, arraigada como está en la inmediata respuesta visceral a los poemas de Cardenal en un momento traumático de su vida. Siguiendo el diálogo y la solidaridad que se fomentan en torno a los *Salmos* por medio de su reproducción y movilidad, el artista informa que el portafolios de Cardenal fue destruido después de que las tropas de Somoza invadieron Solentiname; a seguir, Martorell le hizo un envío reponiéndolo. A lo largo de los años, ambos mantuvieron contacto; Martorell eventualmente viajó a Nicaragua y Cardenal le retribuyó la visita en Puerto Rico.<sup>58</sup> Tras la muerte de Cardenal el primero de marzo de 2020, Martorell escribió un afectuoso tributo al poeta y sacerdote nicaragüense, loando la “limpieza y economía de su decir” que tan genuinamente lo condujo a los *Salmos*. Tras haberlo conocido en persona, Martorell es de la idea de que en Cardenal “poesía y poeta eran uno” y que su presencia “irradiaba bondad tan revolucionaria como sus escritos y sacerdocio”.<sup>59</sup> Sus múltiples colaboraciones y el evidente parentesco entre ambos hombres viene a testimoniar aquellos modos según los cuales un encuentro inusitado con el arte es capaz de engendrar un vínculo transnacional con repercusiones a todo lo largo de la vida.

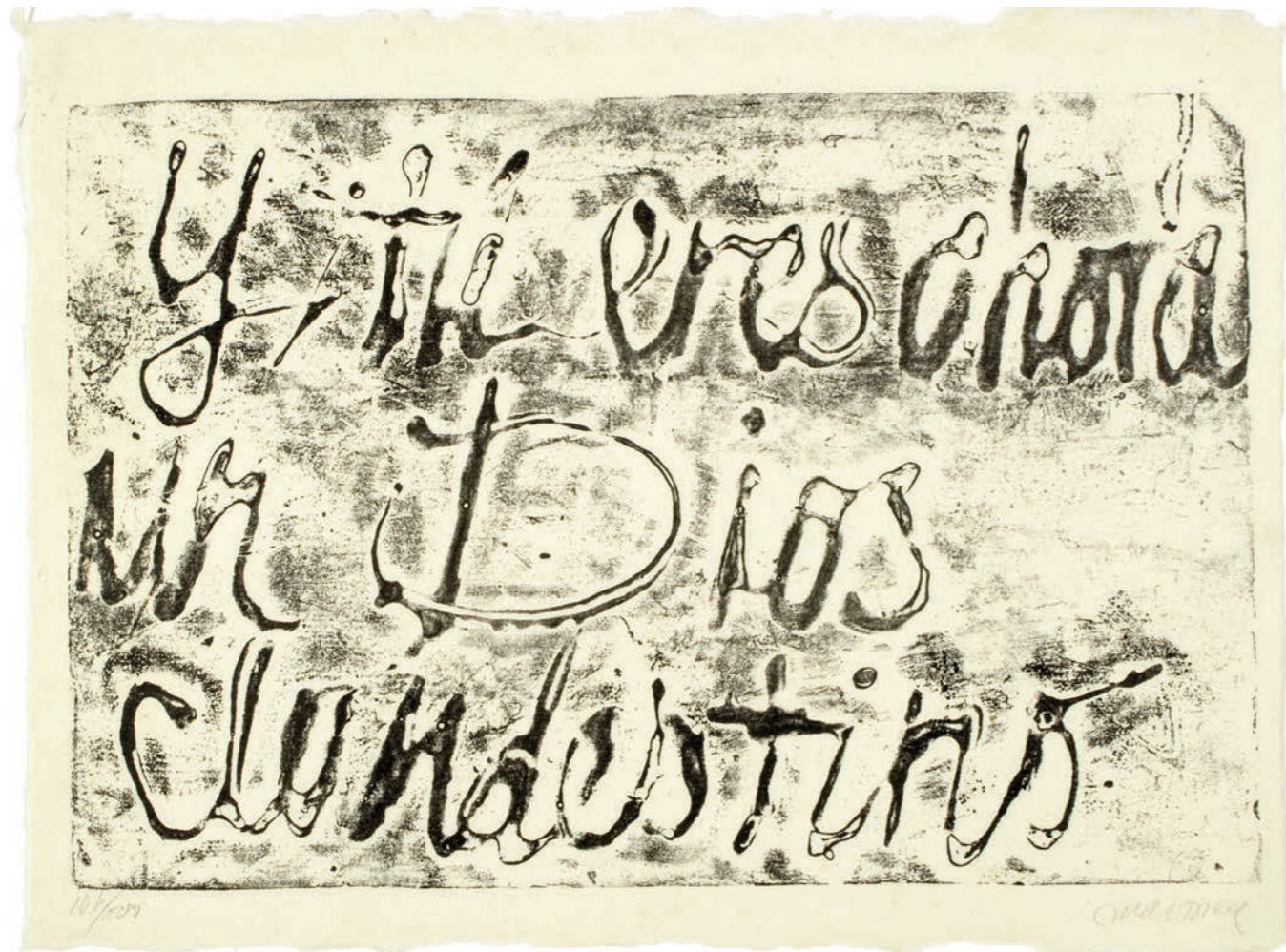


Fig. 16. Antonio Martorell. *Salmo 43* (“Y tú eres ahora un Dios clandestino”), 1971. Woodcut and ink on Okawara paper. Edition 106/200. 12 1/2 x 17 in. (31.8 x 43.2 cm) Collection of El Museo del Barrio, New York  
 Fig. 16. Antonio Martorell. *Salmo 43* (“Y tú eres ahora un Dios clandestino”), 1971. Xilografía y tinta sobre papel Okawara, Edición 106/200. 12 1/2 x 17 pulgadas. Colección del Museo del Barrio, Nueva York

#### CONCLUSION: THE AFTERLIVES OF THE SALMOS

Images, particularly those on paper, have afterlives, and the *Salmos* are no exception. In 1980 El Museo del Barrio in New York City chose the portfolio to illustrate its annual *almanaque*, or calendar, showing that the portfolio in its collectivity resonated with the diaspora.<sup>60</sup> Both Cardenal’s writings and an undertone of religious ritual were recurring features of Martorell’s subsequent portfolio production as well. In 1972 he illustrated Cardenal’s poem “Oración por Marilyn Monroe” (A Prayer for Marilyn Monroe), which lodged a trenchant critique of U.S. consumerism.<sup>61</sup> That same year he produced *El velorio* (The Wake), a series of woodcuts created using the same block, carved in the form of a body—lying prostrate in a casket—that has been arranged multiple times and in varying configurations on each one of the plates.<sup>62</sup> Every print is in turn accompanied by banal clichés of condolence. The series’s invocation of ritual and deployment of seriality and repetition devolves into meaninglessness almost as a counterpoint to the symbolically charged saturation of imagery seen in *Salmos*. *El velorio* is not hand-inscribed, but instead features gestural, graffiti-like lettering similar to that seen in the final *Salmo*, “Y tú eres ahora un Dios clandestino” (And You Are Now a Clandestine God (fig. 16), a line drawn from Cardenal’s *Salmo 43* and itself a haunting and enigmatic coda to the portfolio.

#### CONCLUSIÓN: LAS CONSECUENCIAS VITALES DE LOS SALMOS

Hay imágenes, en particular sobre papel, que se perpetúan y los *Salmos* no son la excepción. En 1980 en Nueva York, El Museo del Barrio escogió el portafolios para ilustrar su almanaque o calendario anual, así demostrando que las imágenes en su conjunto, también tenían repercusiones con la diáspora.<sup>60</sup> Tanto los escritos de Cardenal como un trasfondo de religiosidad ritual eran rasgos recurrentes, del mismo modo, en la producción de Martorell posterior al portafolios. Hacia 1972, ilustró el poema de Cardenal “Oración por Marilyn Monroe”, el cual entrañaba una crítica tajante a la sociedad de consumo estadounidense.<sup>61</sup> Ese mismo año, Martorell produjo *El velorio*, una serie de xilografías creadas sobre un mismo taco de madera e incisas en forma de cuerpo (yacente y postrado en un ataúd), las cuales han sido recompuestas bastantes veces en configuraciones variantes en cada una de sus planchas.<sup>62</sup> A su vez, cada impresión es acompañada por la banalidad del cliché de condolencias. La invocación ritualística de la serie, así como el despliegue de la serialidad y su reiteración recae casi en lo insignificante, a modo de contrapunto ante la saturación de símbolos tan recargados de las imágenes que proliferan en *Salmos*. Las palabras de *El velorio* no han sido labradas a mano, sino que ilustran, en cambio, un letrismo gestural a modo de graffiti muy semejante al del último salmo “Y tú eres ahora un Dios clandestino”, (Ilus. 16) el cual representa una frase

The *Salmos* did not lose their potency over time. In an essay from 1979 in which he discusses the state of the arts for Caribbean artists, Martorell recounts an episode in which a U.S. decorator living in San Juan was purchasing art on behalf of a banker client. He originally had arranged to purchase the *Salmos* portfolio, but ultimately it was returned due to its overt critique of the banks.<sup>63</sup>

In the catalogue essay for a 1995 exhibition of Puerto Rican portfolios aptly titled “La hoja liberada” (The Liberated Sheet), curator Teresa Tió argues that the portfolio format enables Martorell to “free himself from the obsessive idea of creating the absolute, definite work of art.”<sup>64</sup> Yet the *Salmos* do more than just that. Through Martorell’s disciplined “scripturalidad” and an ingenious *fe de justicia social* borne of the coexistence of word and print, the *Salmos* activate and impel both creator and viewer toward personal and collective liberation.

sacada del *Salmo 43* y sí propio en cuanto coda enigmática y apasionante del portafolios.

Los *Salmos* no han perdido su potencial a lo largo del tiempo. En un ensayo de 1979, donde discute el estado del arte entre los artistas caribeños, Martorell narra un episodio en el cual un decorador de los Estados Unidos y viviendo en San Juan estaba adquiriendo arte a nombre de un cliente y banquero norteamericano. En principio se había arreglado la compra del portafolios, pero en última instancia se rechazó debido a la abierta crítica antibancaria que hacen los *Salmos*.<sup>63</sup>

En el ensayo que presenta el catálogo de la muestra de portafolios puertorriqueños de 1995, bajo el justo título de “La hoja liberada”, la curadora Teresa Tió estipula que el formato portafolios le permite a Martorell “liberarse de la idea obsesiva de crear la obra de arte, absoluta y definitiva”.<sup>64</sup> No obstante, los *Salmos* alcanzan algo más que eso. Por medio de su disciplinada “escripturalidad” e ingeniosa *fe de justicia social* oriunda de la coexistencia entre palabra y grabado, los *Salmos* retroactivan tanto al creador como al observador proyectándolos hacia una liberación tan colectiva cuan personal.

TRADUCIDO POR HÉCTOR OLEA



## NOTES

- This essay originated in a fall 2017 Mellon graduate seminar entitled *Culturas de papel: Works on Paper* by Latinx and Latin American Artists at El Museo del Barrio, taught by Drs. Anna Indych-López (The Graduate Center, CUNY) and Rocío Aranda-Alvarado (Ford Foundation, formerly of El Museo del Barrio). I am grateful to both of them for their discerning feedback. Thanks are due to Rocío, as well as to Susanna Temkin and Noel Valentin at El Museo for facilitating a viewing of the portfolio, providing images and reproduction permissions, and granting me access to the museum's archives. I subsequently presented portions of the material at the South and About! research colloquium for emerging scholars organized by the Institute for Studies of Latin American Art (ISLAA) and the Institute of Fine Arts, New York University; and at the Caribbean Studies Association annual conference in Havana, both of which brought additional perspectives to bear. Lastly, I extend my utmost gratitude to Antonio Martorell for generously agreeing to speak to me about the portfolio and for granting permission to reproduce his work. His cogent insights clarified and added nuance to my interpretations.
- Ingrý González uses this terminology ("portafolios gráfico-literarios") to describe a number of Martorell's series, including the *Salmos*. See González, "Tras las huellas de Imalabra," *Revista Casa de las Américas* no. 275 (2014): 116–17. As she argues, these portfolios are "lecturas personales" (personal readings) that "no pueden ni deben confundirse con el texto original" (neither can, nor should, be confused with the original text). All translations are by the author unless otherwise noted.
- Ernesto Cardenal, *Salmos* (1964; repr., Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974).
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018. This disavowal dates to before he made the portfolio.
- See, for instance, Nelson Rivera, "Antonio Martorell: Crónica y poesía," in *Antonio Martorell: Obra gráfica 1963–1986* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986), 18. **ICAA Record ID:** 866494. See also González, "Tras las huellas de Imalabra," 116–117; and Antonio T. Díaz-Royo, *Martorell: La aventura de la creación* (San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2008), 165.
- Antonio Martorell, "Martorell: verdades en cursivas," *Antonio Martorell: "Álbum de familia,"* (Mexico City: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec/INBA, 1981), n.p.
- Martorell, "Martorell: verdades en cursivas," s/p.
- For image, see impression at The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/762067>.
- Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917–1940* (Berkeley: University of California Press, 1995), 175.
- For image, see impression at the Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/homar-lorenzo>.
- Nelson Rivera, *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950–1990: The Works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil* (New York: Peter Lang Publishing, 1997), 67–68.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 72.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- Interview with Antonio Martorell, June 11, 2004, pp. 34–35, quoted in Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- More recently, Martorell has recalled that this was an illustration for Annie Santiago de Curet's graduate thesis in economics. Santiago de Curet's book *Crédito, Moneda y Bancos En Puerto Rico Durante El Siglo XIX* was published in 1989 (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico) and does not include Martorell's image.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 75.
- See Rivera, *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts: 1950–1990*, p. 68, as well as "Antonio Martorell: crónica y poesía," 18–20. **ICAA Record ID:** 866494.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- Okawara is often used in paper conservation and for hinging works on paper to matboard in a fine-arts setting.
- Robb Hernández and Tatiana Reinoza, "Introduction: The People of Paper/La Gente de Papel," *Aztlán* 42, no. 1 (2017): 135.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.

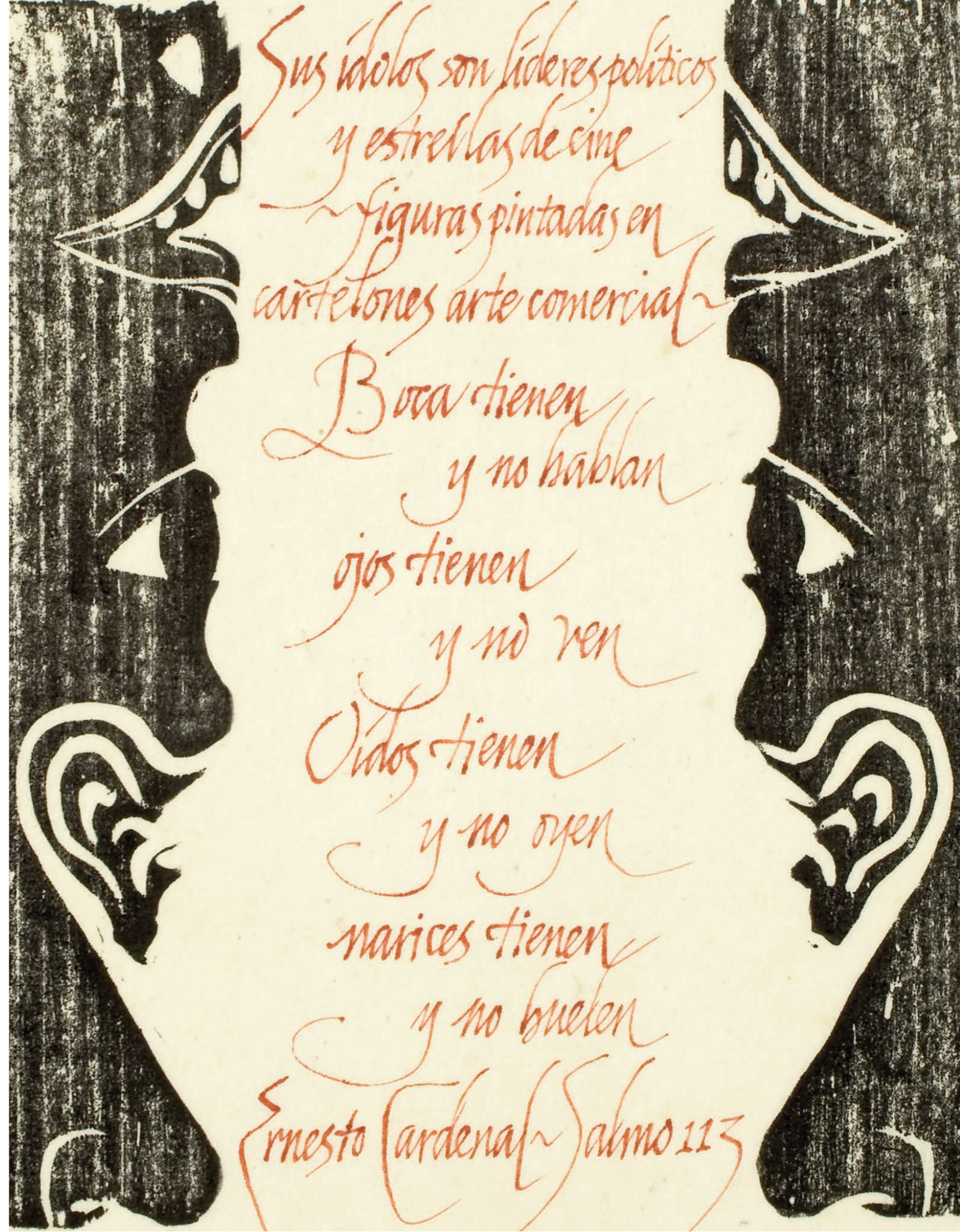
## NOTAS

- Originalmente escrito en el otoño de 2017 para un seminario de graduados patrocinado por la Fundación Mellon bajo el título "*Culturas de papel: Works on Paper* by Latinx and Latin American Artists at El Museo del Barrio". Tuvo la dirección de las Doctoras Anna Indych-López (The Graduate Center, CUNY) y Rocío Aranda-Alvarado (Ford Foundation, anteriormente El Museo del Barrio). Agradezco a ambas sus aclaraciones retroalimentadoras. Tanto a Rocío como a Susanna Temkin y Noel Valentin (en El Museo), muestro gratitud por haberme facilitado el manejo del portafolios, suministrándome las imágenes y los permisos de reproducción, además de darme acceso a sus archivos. A seguir, presenté fragmentos del material en el coloquio "South and About!" en torno a investigaciones de especialistas emergentes organizadas por ISLAA (Institute for Studies of Latin American Art), así como por el Institute of Fine Arts, New York University y la conferencia anual de la Caribbean Studies Association realizada en La Habana (Cuba), las cuales me brindaron perspectivas adicionales a considerar. Finalmente, mi más amplio reconocimiento a Antonio Martorell por haber accedido, generosamente, a hablarme sobre el portafolios, otorgando el permiso para reproducción de su obra. Fue su perspicacia convincente lo que aclaró y añadió matices a mis interpretaciones.
- Ingrý González usa dicha terminología ("portafolios gráfico-literarios") para describir varias series de Martorell, que incluyen los *Salmos*. Ver González, "Tras las huellas de Imalabra," *Revista Casa de las Américas* no. 275 (2014), pp. 116–17. Según afirma, dichos portafolios implican "lecturas personales" que "no pueden ni deben confundirse con el texto original".
- Ernesto Cardenal, *Salmos* (1964); segunda edición (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1974).
- Antonio Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018. La desaprobación data de una fecha anterior a la hechura del portafolios.
- Véase, por ejemplo, Nelson Rivera, "Antonio Martorell: Crónica y poesía," en *Antonio Martorell: Obra gráfica 1963–1986* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986), p. 18. **Registro ICAA:** 866494. Consúltese también González, "Tras las huellas de Imalabra," pp. 116–117; así como Antonio T. Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación* (San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2008), 165.
- Martorell, "Martorell: verdades en cursivas," *Antonio Martorell: "Álbum de familia,"* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec/INBA, 1981), s/p.
- Martorell, "Martorell: verdades en cursivas," s/p.
- Respecto a la imagen, véase la impresión existente en The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/762067>.
- Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917–1940* (Berkeley: University of California Press, 1995), 175.
- Respecto a la imagen, véase la impresión existente en Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/homar-lorenzo>.
- Rivera, *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950–1990: The Works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 1997), 67–68.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 72.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- Entrevista con Martorell, 11 de junio de 2004, pp. 34–35, citada en Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 74.
- Muy recientemente, Martorell señaló que se trataba de una ilustración para la tesis de graduación en economía de Annie Santiago de Curet cuyo libro — *Crédito, Moneda y Bancos En Puerto Rico Durante El Siglo XIX* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989) — se publicó sin incluir la imagen de Martorell.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 75.
- Véase Rivera, *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts: 1950–1990*, p. 68, así como "Antonio Martorell: crónica y poesía," pp. 18–20. **Registro ICAA:** 866494.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- A menudo, el papel Okawara se usa para preservar papel, así como para hacer bisagras en lo que enmarca trabajos sobre papel expuestos como obras de arte.
- Robb Hernández y Tatiana Reinoza, "Introduction: The People of Paper/La Gente de Papel," *Aztlán* 42, no. 1 (2017): 135.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.

- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- It is worth noting that Martorell did not realize the calligraphic inscriptions for all 200 editions of the portfolio at the same time; instead, he generally made a few at a time on an as-needed basis. This, however, does not diminish the meticulous nature of the process. Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910–1990* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 123.
- María Dolores Jaramillo, "Los salmos de vida y esperanza de Ernesto Cardenal," *Literatura: Teoría, historia, crítica* 1 (1997): 90.
- Alberto Rivera Vaca, "Discurso poético y discursos del poder en Salmos de Ernesto Cardenal," *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 44, no. 1 (2018): 84.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 82.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 85.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 81.
- Geoffrey R. Barrows, "Divine Praises in Ernesto Cardenal," *Neophilologus* 83 (1999): 561–62.
- See, for example, Gilbert R. Cadena, "The Social Location of Liberation Theology," in *Hispanic/Latino Theology: Challenge and Promise*, ed. Ada María Isasi-Díaz and Fernando F. Segovia (Minneapolis: Fortress Press, 1996), 168–69.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 29.
- Antonio Martorell, "Fue la década..." in *Pintura y gráfica de los años 50* (San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1985), 9. **ICAA Record ID:** 822177.
- Here I refer to the reverberations of May 1968, the Civil Rights Movement, and other high-profile instances of activism and mobilization worldwide, as well as to specifically Puerto Rican concerns. For background on this period in Puerto Rican history, see César J. Ayala and Rafael Bernabe, *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2007). See especially chapters ten and eleven, which detail the political situation on the island and connect the rise of social and cultural movements to broader trends occurring in the U.S. and globally.
- Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), 52.
- The significance of Pop Art to artists in both Latin America and the United States was recently highlighted in the traveling exhibition *Pop América: 1965–1975*. See Esther Gabara, ed. *Pop América: 1965–1975* (Durham, NC: The Nasher Museum of Art at Duke University / Duke University Press, 2018). Speaking to the political possibilities of Pop Art, in a review of Martorell's exhibition of *Barajas Alacrán*, Robert Friedman suggested that Martorell and other artists' use of Pop aesthetics constituted a "surrealism of the masses" that had the advantage of being both "easily understandable (on the surface) and artistically imaginative." Robert Friedman, "City Side" column, *The San Juan Star*, October 10, 1968.
- For an image of *La batalla de Argelia*, see impression in the collection of the Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/arte/obra/la-batalla-de-argelia>.
- For image, see the print in the collection of the Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/arte/obra/la-marina-yanki-de-culebra>.
- Ayala and Bernabe, *Puerto Rico in the American Century*, 231.
- Fernando Cros, "Salmos, comentarios para la ubicación," in *Salmos*. (San Juan, Puerto Rico: Galería Santiago, 1971), n.p. **ICAA Record ID:** 857700.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 80.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- Ernesto Cardenal, *Salmos*, 46.
- Thanks to Rocío Aranda-Alvarado for bringing to my attention a copy of this print in the collection of the Museum of Fine Arts, Boston: <https://www.mfa.org/collections/object/salmo-78-from-los-salmos-the-psalms-585945>. In their online collections database, the print is incorrectly oriented in such a way that the text reads from left to right (even though the dimensions are listed correctly on the record), further underscoring the incongruity of the letters' placement and the physical adjustment required to read them.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- Cardenal, *Salmos*, 40.
- Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018. The uprisings took place in September—just one month before Martorell printed the portfolio.

- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- Es digno de mención el hecho de que Martorell no hizo las inscripciones caligráficas para todas las 200 ediciones del portafolios a un mismo tiempo. Al contrario, las fue haciendo a medida que se iban necesitando. No obstante, éso no disminuye la meticulosidad intrínseca al proceso. Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910–1990* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 123.
- María Dolores Jaramillo, "Los salmos de vida y esperanza de Ernesto Cardenal," *Literatura: Teoría, historia, crítica* 1 (1997): 90.
- Alberto Rivera Vaca, "Discurso poético y discursos del poder en Salmos de Ernesto Cardenal," *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 44, no. 1 (2018): 84.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 82.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 85.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 81.
- Geoffrey R. Barrows, "Divine Praises in Ernesto Cardenal," *Neophilologus* 83 (1999): 561–62.
- Véase, por ejemplo, Gilbert R. Cadena, "The Social Location of Liberation Theology," in *Hispanic/Latino Theology: Challenge and Promise*, organizado por Ada María Isasi-Díaz y Fernando F. Segovia (Minneapolis: Fortress Press, 1996), 168–69.
- Díaz Royo, *Martorell: La aventura de la creación*, 29.
- Martorell, "Fue la década..." in *Pintura y gráfica de los años 50* (San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1985), 9. **Registro ICAA:** 822177.
- Me refiero, aquí, tanto a las repercusiones del mayo de '68 como al Movimiento de los Derechos Civiles y demás instancias de perfil alto en activismo y movilizaciones a nivel mundial; éso incluye específicamente preocupaciones de cuño puertorriqueño. Para un trasfondo de dicho período en la historia de Puerto Rico, véase: César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2007). Debe darse especial atención a los capítulos 10 y 11, donde se detalla la situación política insular y se vinculan sus movimientos socioculturales a más amplias tendencias ocurridas tanto en los Estados Unidos como globalmente.
- Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), 52.
- El significado del Pop Art tanto para artistas de América Latina como estadounidenses fue destacado recientemente en la muestra itinerante *Pop América: 1965–1975*. Véase Esther Gabara, organizadora, *Pop América: 1965–1975*. (Durham, NC: The Nasher Museum of Art at Duke University / Duke University Press, 2018). Hablando sobre el potencial político del Pop en una reseña sobre la exhibición *Barajas Alacrán* de Martorell, su autor sugiere que tanto él como otros artistas se valen de esa estética como si fuera un "surrealismo de las masas" cuya ventaja consiste en "ser fácilmente captable (en la superficie) y artísticamente imaginativo." Robert Friedman, "City Side" column, *The San Juan Star*, 10 de octubre de 1968, s/p.
- Respecto a la imagen de *La batalla de Argelia*, véase la impresión en la Colección del Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/arte/obra/la-batalla-de-argelia>.
- Respecto a la imagen, véase la impresión en la Colección Museo de Arte de Puerto Rico, <http://www.mapr.org/es/arte/obra/la-marina-yanki-de-culebra>.
- Ayala y Bernabe, *Puerto Rico in the American Century*, 231.
- Fernando Cros, "Salmos, comentarios para la ubicación," en *Salmos* (San Juan, Puerto Rico: Galería Santiago, 1971), s/p. **Registro ICAA:** 857700.
- Rivera Vaca, "Discurso poético," 80.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- Cardenal, *Salmos*, 46.
- Agradezco a Rocío Aranda-Alvarado por haberme indicado una copia de dicho grabado en la colección del Museum of Fine Arts, Boston: <https://www.mfa.org/collections/object/salmo-78-from-los-salmos-the-psalms-585945>. En su base de datos sobre colecciones en la red, el grabado está orientado incorrectamente, de tal modo que el texto se lee de izquierda a derecha (no obstante que sus medidas están enumeradas de manera correcta en el registro). Se requiere, para poder leerlas, destacar la incongruencia en la disposición de las letras así como un ajuste físico.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- Cardenal, *Salmos*, 40.
- Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018. El levantamiento tuvo lugar en septiembre, justo un mes antes de que el artista imprimiera el portafolios.

- 51 A fixture of postwar Latin American art criticism, Traba was known for her polarizing stances on artistic tendencies across the region. She was particularly critical of trends that she considered derivative of Europe or the United States, including abstraction, conceptualism, kinetic art, Op Art, and Pop Art. She was also disdainful of indigenism and the influence of the Mexican muralists. Traba lived briefly in Puerto Rico, lecturing in art history at the Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, from 1970 to 1972. Distinctions drawn in her writings between abstract and figurative trends in Puerto Rican art echoed local political debates between proponents of Puerto Rican statehood versus those favoring independence and a concomitant embrace of “*universalista*” versus “*puertorriqueñista*” artistic styles. See Marta Traba, “El éxito de los derrotados,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (San Juan, Puerto Rico), no. 47 (1970): 8–11. **ICAA Record ID:** 806451. See also María del Mar González, “The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970–1981” (PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013).
- 52 Marta Traba, “Los salmos de Martorell,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* XV, no. 56 (1972): 6. “Partimos, pues, del punto obligatorio para considerar los grabados de esta serie como arte; no se ha trabajado en ellos para formular una protesta, sino que se ha trabajado de manera que la protesta está *dada a través de sistemas y estructuras artísticas*, lo cual lleva, instantáneamente, a que la protesta trascienda el episodio al cual se refiere y revista la magnitud, peso y espesor de una formulación de valores, aplicables a múltiples situaciones y muchos episodios.” **ICAA Record ID:** 806325.
- 53 Traba, “Los salmos de Martorell,” 8–9. She argues that the *Salmos* have the “gran mérito” (great merit) of being able to “resolverse según un estado de ánimo donde reconozco las virtudes y los defectos de la isla, así como la situación crítica en Puerto Rico” (resolve themselves in accordance with a state of mind in which I recognize both the virtues and defects of the island, as well as the situation of [art] criticism in Puerto Rico.” She adds, “Solamente naciendo de profundos problemas éticos y políticos que se debaten a nivel de comunidad, puede tocarse ese carácter vibrante y rudo, ese contorno salvaje que siempre subrayo frente a las mejores obras puertorriqueñas, y que insiste en negar, bárbara y pasionalmente, tanto esteticismo barato <made in U.S.A.> que los Estados Unidos les exportan generosamente” (Only in that which is born of profound ethical and political problems that are debated at the level of the community, can we find this vibrant and gritty character, this savage outline that I always underscore in relationship to the best Puerto Rican artworks, and which insists on rejecting, brutally and passionately, so much of the cheap “made in U.S.A.” aestheticism that the United States generously exports).
- 54 Antonio J. Molina, “Grabados de Martorell para los versos de Cardenal,” *Puerto Rico Ilustrado* (c. 1971).
- 55 Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018.
- 56 Original text courtesy of Antonio Martorell.
- 57 The edition of the portfolio (106/200) on which this paper was originally based is from the collection of El Museo del Barrio and does not include the sheet with Cardenal’s letter.
- 58 Antonio Martorell, telephone interview with the author, July 26, 2018. See also Antonio Martorell, “Puntos Cardenales,” *80Grados*, March 13, 2020, <https://www.80grados.net/puntos-cardenales/>.
- 59 Martorell, “Puntos Cardenales.”
- 60 See *Salmos: Almanaque 1980 con datos históricos* (New York: El Museo del Barrio, 1979).
- 61 For image, see Rivera, “Antonio Martorell: Crónica y poesía,” 21. **ICAA Record ID:** 866494.
- 62 For images, see impressions held at the Banco de la República (Bogotá), <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-velorio-o>.
- 63 Antonio Martorell, “El arte de sobrevivir en el Caribe o cómo sobrevivir al arte en el Caribe,” *Plástica* no. 4 (1979): 23. **ICAA Record ID:** 822579.
- 64 Teresa Tió, “El portafolios gráfico o la hoja liberada,” in *El portafolios en la gráfica puertorriqueña* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1995), 33. **ICAA Record ID:** 806479.
- 51 Siendo pieza clave en la crítica de arte latinoamericano de posguerra, Traba se dio a conocer por su postura polarizadora respecto a las tendencias artísticas a lo largo del continente. Fue particularmente crítica de aquellas tendencias a su juicio derivativas tanto de Europa como de los Estados Unidos; entre ellas, la abstracción, el conceptualismo, el cinetismo y las artes tanto Pop como Op. Mostró desdén por el indigenismo, así como por la influencia del muralismo mexicano. Vivió un tiempo en Puerto Rico dando conferencias sobre historia del arte en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras (1970–72). Las distinciones que trazaba en sus escritos entre tendencias abstractas y figurativas en el arte puertorriqueño tuvieron repercusión política local entre los defensores de la Estadidad de la isla (en los Estados Unidos) y aquellos que favorecían la independencia adhiriendo, de modo concomitante, a estilos artísticos que se oponían: “*universalista*” vs. “*puertorriqueñista*”. Consulte Marta Traba, “El éxito de los derrotados,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (San Juan, Puerto Rico), no. 47 (1970): 8–11. Ver **Registro ICAA:** 806451; además de María del Mar González, “The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970–1981” (Disertación de Doctorado en la University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013).
- 52 Traba, “Los salmos de Martorell,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* XV, no. 56 (1972): 6. **Registro ICAA:** 806325.
- 53 Traba, “Los salmos de Martorell,” 8–9. A su juicio, los Salmos poseen el “gran mérito” de ser capaces de “resolverse según un estado de ánimo donde reconozco las virtudes y los defectos de la isla, así como la situación crítica en Puerto Rico”. Añadiendo a seguir, “Solamente naciendo de profundos problemas éticos y políticos que se debaten a nivel de comunidad, puede tocarse ese carácter vibrante y rudo, ese contorno salvaje que siempre subrayo frente a las mejores obras puertorriqueñas, y que insiste en negar, bárbara y pasionalmente, tanto esteticismo barato <made in U.S.A.> que los Estados Unidos les exportan generosamente”.
- 54 Antonio J. Molina, “Grabados de Martorell para los versos de Cardenal,” *Puerto Rico Ilustrado* (ca. 1971).
- 55 Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018.
- 56 Texto original brindado por cortesía de Martorell.
- 57 La edición del portafolios (106/200) sobre la cual se basa originalmente el presente escrito pertenece a la Colección de El Museo del Barrio y no incluye la hoja con la carta de Cardenal.
- 58 Martorell, entrevista telefónica con la autora, 26 de julio de 2018. Véase de él mismo, “Puntos Cardenales,” *80Grados*, 13 de marzo de 2020, <https://www.80grados.net/puntos-cardenales/>.
- 59 Martorell, “Puntos Cardenales”.
- 60 Consulte Salmos: *Almanaque 1980 con datos históricos* (Nueva York: El Museo del Barrio, 1979).
- 61 Respecto a la imagen, véase de Rivera, “Antonio Martorell: Crónica y poesía,” 21. **Registro ICAA:** 866494.
- 62 Respecto a las imágenes, véase los grabados que alberga el Banco de la República (Bogotá), <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-velorio-o>.
- 63 Martorell, “El arte de sobrevivir en el Caribe o cómo sobrevivir al arte en el Caribe,” *Plástica* no. 4 (1979), p. 23. Ver **Registro ICAA:** 822579.
- 64 Teresa Tió, “El portafolios gráfico o la hoja liberada,” en *El portafolios en la gráfica puertorriqueña* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1995), 33. **Registro ICAA:** 806479.



Opposite:  
Detail of fig. 14, p. 43

## CONTRIBUTORS

**Amalia Cross** is an art historian and curator. Her research projects and publications focus on twentieth-century Chilean and Latin American art history, with a special emphasis on exhibition histories and the study of museum collections and archives. She completed her MA in the history of art at the Universidad de Chile. She is completing her PhD in history at the Universidad Católica de Chile (CONICYT fellowship) with a dissertation titled, “The Museum in Times of Revolution: The Transformation of the Museo Nacional de Bellas Artes of Santiago during the Unidad Popular, 1969–1973.” She currently teaches at the Instituto de Arte of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

**Sonja Elena Gandert** is a PhD candidate in art history at The Graduate Center, City University of New York. Her research examines postwar and contemporary Latinx and Latin American art, with geographic emphases on Chicana artists in the Southwest as well as art in Puerto Rico, Cuba, and their U.S. diasporas. She served for four years as curatorial assistant at Cornell University’s Herbert F. Johnson Museum of Art. As an independent curator, she also organized exhibitions of contemporary art in Ithaca and Brooklyn, New York, and Havana, Cuba. Since 2015, she has served as a co-founding Executive Committee member of the U.S. Latinx Art Forum. In summer 2019, she was a fellow at the Smithsonian Institution’s Latino Museum Studies Program. She holds an MA in art history and museum studies from Tufts University and a BA in Spanish and linguistics from Brandeis University.

## COLABORADORES

**Amalia Cross** es historiadora del arte y curadora; sus proyectos de investigación y publicaciones se focalizan en la historia del arte chileno y latinoamericano del siglo XX poniendo en destaque las narrativas expositivas, así como el estudio de archivos y acervos museológicos. Obtuvo su Maestría en Historia del Arte en la Universidad de Chile. Por medio de la beca de CONICYT, concluyó su Doctorado en Historia en la Universidad Católica de Chile con una disertación que tuvo el título de “El Museo en tiempos de revolución. La transformación del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago durante la Unidad Popular, 1969–1973.” En la actualidad, pertenece al cuerpo docente del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

**Sonja Elena Gandert** está en vías de obtener el Doctorado en Historia del Arte en The Graduate Center, City University of New York. En sus investigaciones, hace examen del arte latinoamericano tanto de posguerra como contemporáneo. Localiza ese ámbito geográfico en las artistas Chicanas del suroeste de los Estados Unidos, además de arte puertorriqueño y cubano en diáspora hacia el continente. Durante cuatro años, fue asistente curatorial en el Herbert F. Johnson Museum dependiente de Cornell University. Siendo curadora independiente, ha organizado muestras de arte contemporáneo en Ithaca y Brooklyn, Nueva York y La Habana. Desde 2015, ha sido cofundadora del Comité Ejecutivo del Foro de Arte Latinx en los Estados Unidos. En el verano de 2019, fue becaria en el Programa de Estudios Museológicos Latinos vinculado a la Smithsonian Institution. Obtuvo la maestría en Historia del Arte y Estudios Museológicos en Tufts University, además de un bachillerato en Español y Lingüística en Brandeis University. .

## COPYRIGHT AND PHOTOGRAPHIC CREDITS DERECHOS DE AUTOR Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

*The International Center for the Arts of the Americas is grateful to a number of institutions and individuals for supplying the permissions and photographic materials for this publication. The ICAA has made every effort to contact all copyright holders for images reproduced in this publication. If proper acknowledgment has not been made, we ask copyright holders to contact the ICAA. We regret any omissions.*

### Copyright Credits

#### Derechos de autor

Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo: Cross essay, fig. 1

José Balmes: Cross essay, fig. 6

Guillermo Nuñez, MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano): Cross essay, fig. 7

Miguel Rojas Mix: Cross essay, fig. 9

Antonio Martorell: Gandert essay, figs. 1–16

### Photographic Credits

#### Créditos fotográficos

Jorge Marín: Cross essay, fig. 6

Jason Mandella: Gandert essay, figs. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 16

Bruce Schwarz: Gandert essay, fig. 4

*El ICAA (Centro Internacional para las Artes de Las Américas) extiende su agradecimiento a innumerables instituciones e individuos por habernos otorgado tanto permisos como material fotográfico para ser publicado. El ICAA ha desplegado esfuerzos procurando establecer contacto con quienes detentan derechos autorales de las imágenes reproducidas en esta publicación. En el caso de que no se haga aún el debido reconocimiento, se les pide que entren en contacto con nosotros. Lamentamos, de hecho, cualquier omisión ocurrida.*

---

The Peter C. Marzio Award for Outstanding Research  
is presented with the support of  
The Transart Foundation Foundation.

The International Center for the Arts  
of the Americas' digital archive  
is generously underwritten by  
The Bruce T. Halle Family Foundation.

The *Critical Documents of Latin American and Latino Art*  
is generously underwritten by  
the National Endowment for the Humanities.

Additional generous funding for the ICAA is provided by:  
Latin American Experience Gala and Auction  
Leslie and Brad Bucher  
The ICAA Ideas Council  
National Endowment for the Humanities  
Andy Warhol Foundation  
National Endowment for the Arts  
The Wortham Foundation, Inc.  
Judy and Charles Tate

Past support for the ICAA provided by:  
The Getty Foundation, The Ford Foundation, The Henry Luce Foundation, Inc.,  
The Wallace Foundation, The Rockefeller Foundation, Ms. Patricia Phelps de Cisneros,  
Deutsche Bank Americas Foundation, AEI Energy, and Norton Rose Fulbright

---

El premio Peter C. Marzio para la más notable investigación  
se presenta bajo el apoyo financiero de  
The Transart Foundation for Art and Anthropology, Houston.

El Archivo Digital del ICAA, Documentos de Arte Latinoamericano  
y Latino fue patrocinado con el generoso apoyo de  
la Diane and Bruce Halle Foundation.

La serie *Documentos Críticos de Arte Latinoamericano y Latino*  
recibió la subvención generosa del NEH (Fideicomiso Nacional para las Humanidades)

El ICAA, además, recibió recursos adicionales de:  
The Latin American Experience Gala and Auction  
Leslie and Brad Bucher  
The ICAA Ideas Council  
National Endowment for the Humanities  
Andy Warhol Foundation  
National Endowment for the Arts  
The Wortham Foundation, Inc.  
Judy and Charles Tate

Anteriormente, el ICAA recibió apoyo de:  
The Getty Foundation, The Ford Foundation, The Henry Luce Foundation, Inc.,  
The Wallace Foundation, The Rockefeller Foundation, Ms. Patricia Phelps de Cisneros,  
Deutsche Bank Americas Foundation, AEI Energy, and Norton Rose Fulbright.

